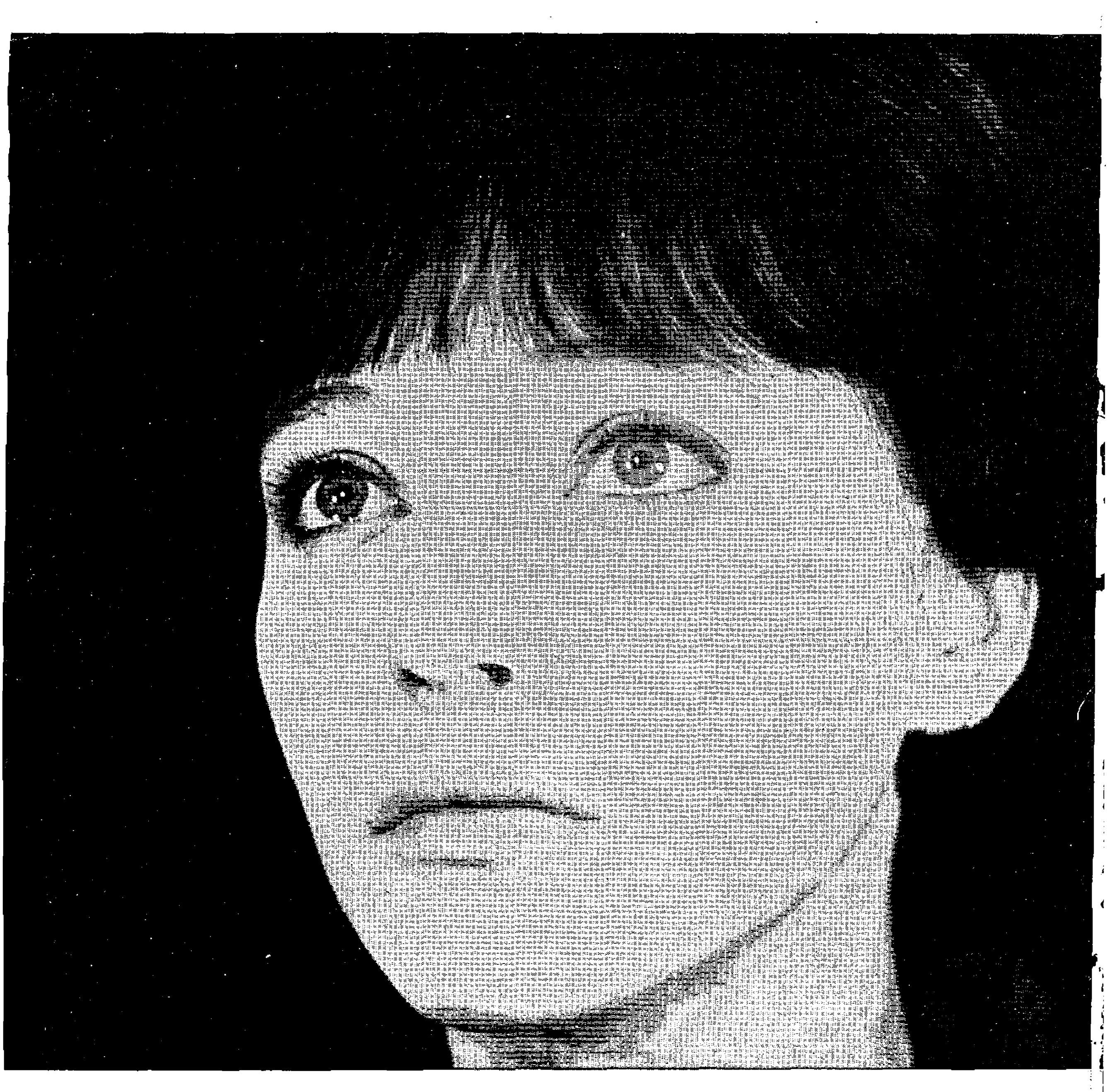
# CAHIERS DU CINÉMA



133 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● JUILLET 1962 ★ 133

NOTRE COUVERTURE



Anna Karina dans **VIVRE SA VIE** de Jean-Luc Godard **(Films de la Pléiade).**

Ne manquez pas de prendre page 35

***LE CONSEIL DES DIX***

# Cahiers du Cinéma

JUILLET 1962 TOME XXIII. — N° 133

## SOMMAIRE



●

## Les Films



*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
*Rédacteurs en chef :* Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Roberto Rossellini pendant le tournage de *Vanina Vanini.*

# ENTRETIEN AVEC ROBERTO ROSSELLINI

## par Jean Domarchi, Jean Douchet et Fereydoun Hoveyda

*Voici la troisième entrevue que nous accorde Roberto Rossellini. Le ton du débat s'y installe si haut que le cadre du numéro italien, auquel cet entretien était d'abord destiné, s'est révélé trop étroit. Ce texte peut, doit, surprendre nos lecteurs, comme il nous surprend nous-mêmes, après toutes les surprises que nous a réservées une œuvre riche, plus qu'aucune autre, en solutions de continuité. Mais il est évident que les propos d'un homme tel que Rossellini auront toujours leur place dans ces* Cahiers, *même s'ils se détournent du cinéma, même s'ils se tournent contre lui.*

●

*— Il semble que, depuis trois ou quatre films, il y ait une nouvelle orientation de votre œuvre. Est-ce délibéré de votre part ?*

— On bouge... Une chose attire l'autre, on passe de l'une à l'autre. Je ne sais pas si mon évolution est volontaire. Je ne le saurais que si je faisais un traité de logique...

## Nous sommes conditionnés.

Pour moi, le sentiment qui prédomine, c'est que nous sommes dans la situation des abeilles ouvrières auxquelles on donne une certaine nourriture pour les faire devenir ce qu'elles doivent être. C'est là le côté dramatique des arts spectaculaires de masse grâce auxquels nous sommes éduqués, conduits, conditionnés.

L'autre drame est que, si le siècle passé a été dominé par un rêve de liberté, celui-ci est dominé par le respect. Les marges de discussions et de jugement sont devenues minimes, on se permet bien quelques remarques à l'intérieur de la grande famille, mais ce sont de petites moqueries vis-à-vis de choses contre lesquelles on ne se révolte pas. On les accepte. Il n'y a plus de sens critique.

Rien ne fait plus scandale. Car, ou bien l'on comprend le discours (certaines de ses parties, tout au moins), grâce au conditionnement, ou bien on refuse de l'écouter. Dans une société que la dialectique imprégnerait, le discours pourrait faire scandale, je ne vois pas comment il le pourrait dans la nôtre.

Si scandale il y a, il se limite à des choses sans importance. Nous en sommes à une époque, par exemple, où le sexe est devenu le centre de la vie et de la culture. Que ce soit une chose importante, aucun doute là-dessus, qu'on en fasse le centre de la pensée, je trouve cela un peu drôle.

Il n'y a pas que cela. Les humains se sont avachis. Nous nageons dans le conformisme. Les termes de la dialectique, dans la discussion, jouent sur un nombre d'idées extrêmement limité, alors que nous vivons dans un monde où les idées changent avec une extrême rapidité. C'est un phénomène absurde : la dialectique se fait toujours plus restreinte, quand les horizons deviennent toujours plus vastes.

Quant à l'art, on en fait de plus en plus un moyen d'évasion, signe de décadence. Où est la pensée là-dedans ? Je ne crois pas qu'il puisse y avoir une plus grande joie que celle de penser, et je crois que cette joie pourrait se répandre très rapidement si l'on en donnait aux gens la possibilité. Malheureusement, nous vivons dans une société qui fait tout pour rendre les gens aussi superficiels que possible, je dirais même aussi canailles que possible, à condition que l'on ne prenne pas le mot dans un sens trop péjoratif : il y a en eux plus de veulerie que de malhonnêteté.

Moi, qui vis assez isolé, je trouve étonnant, lorsque j'entre en contact avec les gens, de découvrir en circulation, non pas seulement des idées toutes faites, ce qui représenterait encore quelque chose, mais des phrases toutes faites. Il semble qu'on les ait achetées au Bon Marché, comme on achète des objets en plastique, et l'épouvantable est que la plus grande partie du discours est faite de phrases de ce genre. C'est le signe que nous sommes arrivés à un tel degré de conditionnement que nous ne sommes plus capables d'aucune joie, d'aucun élan de découverte.

## Le cinéma est une toute petite chose.

L'art lui-même est pris dans un cercle dangereux, le cinéma comme les autres.

En littérature, on peut écrire des chapitres entiers en regardant son pied avec les doigts qui bougent. N'est-ce pas hallucinant ? Au cinéma, on ne fait que répéter le même discours à l'infini, et la seule chose possible est de changer quelques cadrages, de trouver quelque astuce d'éclairage différente. L'important est de montrer qu'on est capable de répéter un discours toujours égal, en faisant sur ce discours des variations toujours égales. C'est là un signe d'immense impuissance.

— *La censure n'en est-elle pas en partie responsable, tout au moins dans le cinéma ?*

— Pour s'exprimer, il faut l'envie, et aussi la volonté. On réussit toujours à faire ce



*Stromboli.*

qu'on veut, quand on a la volonté et surtout la conscience précise des choses qu'il faut dire. Ainsi les discours — pour garder ce terme très général — les discours de révolte sont vagues, alors qu'ils devraient être, si je puis dire, scientifiques. Je veux dire qu'ils ne reflètent pas une conscience, une connaissance précise des choses, ils n'ont pas de pouvoir de pénétration.

Il est donc normal que se soit bâtie une société basée sur le conformisme, normal que celui qui veut briser le mur de la règle, du conditionnement, ne rencontre qu'ennuis.

Quelle aide peut espérer celui qui se hasarde à pareille tentative ?

Le plan politique ne suffit pas à résoudre le problème. Sur le plan esthétique, il n'y a scandale que dans la mesure où les gens ne retrouvent pas le discours qu'ils ont l'habitude d'entendre. Sur le plan critique, aucune aide non plus à espérer.

Si l'on se cantonne sur le plan de la recherche (car il y a des tentatives qui, sans être des réussites, ont valeur de recherche), on est aussitôt en butte aux moqueries de ceux qui ne comprennent pas qu'on veuille sortir du troupeau.

Je ne me fâche jamais contre ceux qui défendent une idée, je me fâche contre ceux qui n'ont pas la force d'affirmer une idée.

On peut faire des discours à l'infini sur la censure, mais, indépendamment de sa légitimité ou de son illégitimité, dont je ne discute pas en ce moment, le fait est que nous

vivons dans un monde qui, au nom de la défense de la liberté, est prêt à se faire massacrer par la bombe atomique. Il faut donc tâcher de voir ce que c'est que cette liberté. Qu'est-elle ? Elle s'exprime surtout par le droit qu'a chaque individu de voter. Or celui qui a la capacité d'aller voter, d'établir le destin du gouvernement, donc de la nation, on lui refuse la capacité de reconnaître, le droit de décider si ses enfants pourront ou non voir tel ou tel film. Je trouve qu'il y a là un exemple très frappant d'un manque de liberté que le conditionnement vous fait accepter.

Je ne veux pas dire qu'il s'agisse obligatoirement là d'une opération criminelle, je veux dire que, par tropisme, on s'est peu à peu dirigé dans une certaine direction, qu'un chemin s'est frayé, qu'une habitude s'est créée, et cela par faiblesse, par laisser-aller.

*— Ne croyez-vous pas qu'une évolution bénéfique de la pensée soit possible ?*

— Le problème devient d'une telle ampleur qu'il est difficile de l'énoncer aussi rapidement.

*— Mais il semble que, justement, ce soient des problèmes que vous abordiez dans vos derniers films, en partant de cas individuels.*

— L'important est de rouvrir la discussion sur toutes choses et, dans l'ensemble du problème, le cinéma est une toute petite chose. Le problème est général, l'action doit être générale.

Ce ne sont pas un ou deux individus qui peuvent mener cett action. Il faut que les idées mûrissent, que les gens prennent conscience des choses et que tout prenne forme lentement dans le corps même de la société dans laquelle nous vivons.

*— C'est justement le rôle de l'artiste, même s'il a une fonction relativement limitée, que de tenter d'aborder ce problème. La plupart des grands cinéastes le font, que ce soit Renoir, Fritz Lang ou vous, ils essaient de délivrer ce message qui sera peut-être compris par les jeunes et finira par se répandre.*

— C'est en efffet une façon, même si elle est très mineure, d'aborder le problème, mais ce n'est pas affronter un problème que de proposer des modèles. Il faut que l'action soit plus vaste. L'important est d'aborder les choses sous leur angle général, il y a bien quelques ferments susceptibles de les féconder, mais ils sont trop peu nombreux.

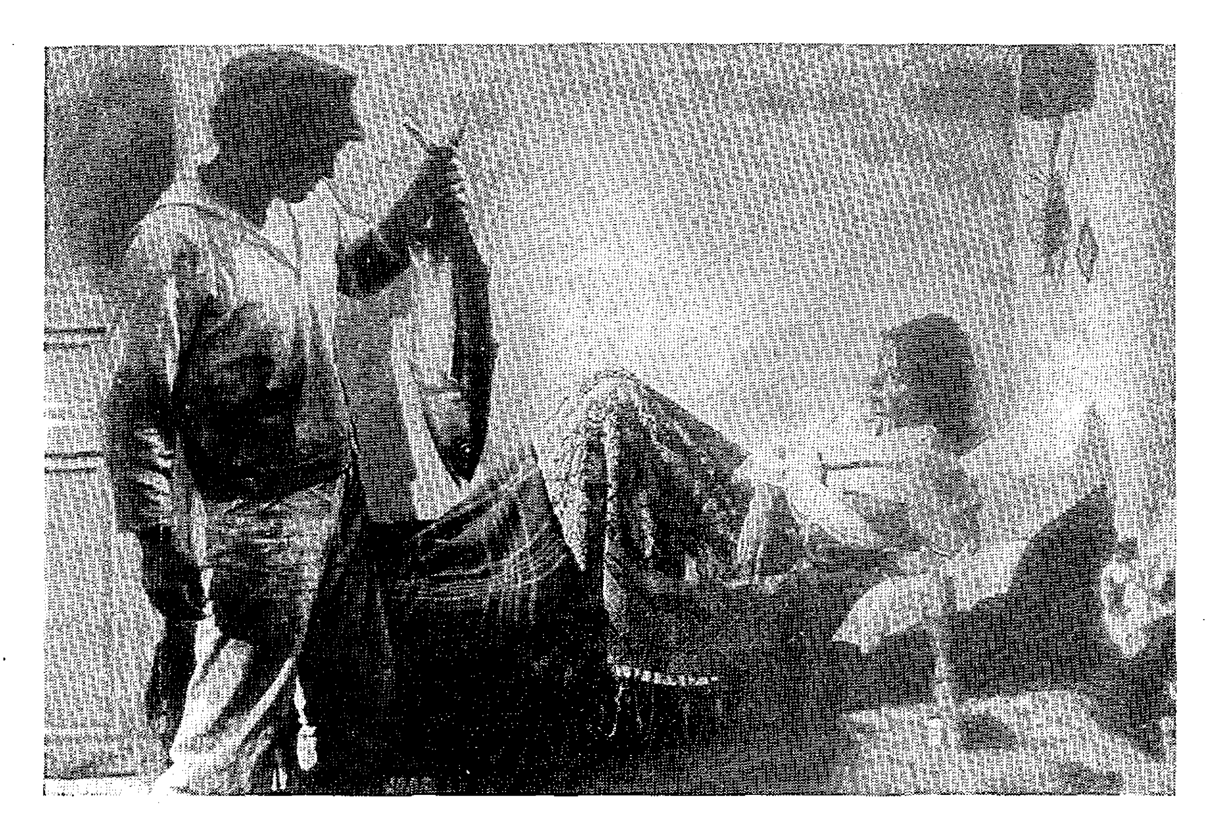
## Instruction oui, éducation non.

*— La dialectique profonde du monde moderne est peut-être que les vraies valeurs individuelles se sont réfugiées dans la science, en même temps que la science contribue à cette collectivisation de la culture que vous regrettiez tout à l'heure.*

— Je vois ce que vous voulez dire, mais je ne suis pas d'accord avec vous. Pour nous, qui représentons l'autre face de la dialectique Science-Art, la solution serait d'utiliser les conquêtes de la science, et c'est sur ce plan que nous faisons complètement défaut. Nous en sommes réduits à découvrir à quel point c'est merveilleux d'écrire avec un stylo à bille ou de posséder un frigidaire, mais nous ne savons plus raconter, inventer. A l'époque où l'on va à la conquête de l'espace, on en rit et l'on dit : à quoi cela sert-il ? Pourtant, nous devons tous souhaiter que le monde avance, se développe. Tout l'effort, toutes les souffrances de l'humanité amènent quand même, petit à petit, un développement, un changement, qui finissent par être extraordinaires.

Nous, artistes, puisque nous avons la prétention de nous consacrer à l'art ou à sa défense, que faisons-nous pour créer, dans notre domaine, un équivalent de ce qu'accomplit la science ?

Dans cet immense effort de conquête, quel est notre rôle ?



*Stromboli.*

L'art a un rôle important à jouer dans le domaine de l'instruction, dont le but est de préparer les hommes à conquérir quelque chose, et, par suite, d'en faire des spécialistes. Se pose alors le problème de la spécialisation. C'est cela qui est grave : tout ce qui se fait, à notre époque, a un but strictement éducatif. Or moi, je refuse l'éducation. L'éducation comporte l'idée de conduire, diriger, conditionner, au lieu que nous devons aller de façon infiniment plus libre à la recherche de la vérité. L'important est d'informer, l'important est d'instruire, mais éduquer, là n'est pas l'important.

Une certaine éducation doit se faire, oui, mais librement, une fois que l'information est vaste, complète. Au lieu de cela, nous réduisons toujours plus, dans l'instruction, la part de l'information, pour pouvoir agir davantage sur le terrain de l'éducation.

— *Le cinéma ne peut-il, lui aussi, aider à l'information, à l'instruction ?*

— Le cinéma peut aider à cela, mais ce n'est pas Le Moyen. S'il existait une vaste œuvre d'information, d'instruction, dans tous les domaines, le cinéma pourrait s'inscrire dans cet ensemble pour reprendre le discours sous une forme plus allusive, pour proposer des modèles, pour rendre compte par l'émotion de la valeur intime des choses, mais le cinéma est incapable de traiter le discours de façon directe, didactique, et il ne peut pas délivrer l'information dans sa totalité. Il faut donc commencer par traiter les idées générales.

Pour cela, tous les moyens peuvent être utilisés, mais à l'intérieur d'une vision globale des choses. Il faut se replacer dans le mouvement général de l'humanité — en revenir en quelque sorte à l'humanisme — au lieu de rester là à remâcher les choses que nous avons déjà avalées et digérées, à les ruminer, à les ravaler pour les reprendre encore et les avaler de nouveau. Il faut aller à la recherche de nouveaux pâturages.

— *Vous estimeriez que le cinéma a failli à sa mission qui était justement de devenir l'art de notre siècle ?*

— Je le crois. Il a fait des tentatives, même des tentatives héroïques, mais il a failli. Et même, parmi les arts, c'est peut-être le plus grand responsable de cette œuvre immense de conditionnement, d'abrutissement qui s'est faite.

## Le courage d'être didactique.

— *Mais une œuvre comme par exemple le* Poème de la Mer, *arrivait, de l'intérieur, par le lyrisme, à poser des problèmes purement généraux et à montrer, justement, l'influence de la science sur notre époque. Un film comme* India, *lui aussi, montre la voie qu'on peut suivre pour aborder de tels problèmes.*

— La question n'est pas de parler de mes films à moi, mais de tous ceux qui représentaient ce genre de tentatives. Quel a été le succès de ces films ?

— *Nul. Même en Russie* Le Poème de la Mer *n'a eu aucun succès.*

— Il faut se demander pour quelles raisons. Voilà l'exemple d'un discours que les gens ne réussissent pas à comprendre. Même s'il est extrêmement simple, ils ne peuvent le comprendre. C'est cela qui m'a donné l'impression que tout ce que l'on fait au cinéma est vain, du point de vue de l'utilité générale. Il n'y a que quelques personnes qui comprennent : quant à la majorité, non seulement elle ne saisit rien, mais encore il arrive parfois qu'elle se sente offensée.

Nous avons eu l'illusion que le cinéma pourrait beaucoup. Seul, le cinéma de propagande a pu faire beaucoup, dans un monde qui bougeait dans une certaine direction, où tout se faisait dans cette direction. A l'intérieur d'un domaine très précis, selon une éthique bien établie, il a été efficace.

De même, la vulgarisation peut se faire, grâce au cinéma, et se faire bien ; mais établir des idées générales et les discuter, je crois que le cinéma en est incapable.

Parlons plus vulgairement. Rouvrir une discussion par le moyen du cinéma est impossible : le cinéma est trop coûteux. Il y a des moyens moins coûteux et plus efficaces. On peut mener une discussion, une enquête de façon beaucoup plus approfondie, établir, examiner, discuter des idées générales de façon plus efficace, si l'on sort du cinéma. Le livre est encore la base de tout.

Puisque le film ne peut se faire sans appoint du public (c'est une marchandise très coûteuse), il faut commencer le discours autrement — et le reprendre ensuite, avec le cinéma comme auxiliaire. On peut, par exemple, partir de la littérature, pour revenir devant un public que la littérature aura formé petit à petit.

Et il faut avoir le courage d'être didactique. Or, dès qu'on l'est, au cinéma, on est immédiatement accusé d'imbécillité. Pourtant, l'exigence du didactisme est une exigence absolue.

— *Le cinéma ne peut-il tout de même faire sortir le spectateur de son conformisme ?*

— Le problème est très vaste. Avant tout, le spectateur veut absorber un produit qui lui soit familier. Tout ce qu'il peut accepter, ce sont de petites variations à l'intérieur de ce produit.



*India.*

Ensuite, il y a le problème de la critique. La critique, de façon encore plus exaspérée que le public, est habituée à la consommation d'un certain produit. Si on lui donne des spaghettis, elle acceptera les variations des différentes sauces à spaghettis, mais si vous lui donnez un autre plat, ça ne marchera plus du tout, ce sera la révolte.

Il est donc inutile de continuer dans cette direction. Ce qu'il faut, c'est trouver un autre moyen qui puisse devenir largement populaire, ou alors qui s'adresse à une élite restreinte, mais qui soit capable de faire diffuser ensuite les idées nouvelles. C'est un travail qui peut devenir systématique, et qui se fera d'autant mieux que ne jouera plus aucune préoccupation d'ordre financier,

## Je suis un impatient.

— *Il faut que la sensibilité évolue, c'est entendu, mais ce problème de la sensibilité s'est toujours posé et nous ne pensons pas qu'il faille s'en remettre au livre...*

— Je crois que, lorsque l'exploration des nouveaux problèmes se sera faite par les formes les plus traditionnelles et quand ces problèmes se seront imposés à l'attention, c'est à ce moment-là que l'on pourra reprendre la discussion par le moyen du cinéma.

Une fois que l'on aura acquis dans tous les domaines une grande liberté de discours, celui-ci pourra se faire plus systématique, il sera plus valable du point de vue didactique et, même si un nombre limité d'individus est touché, ces quelques-uns seront en mesure de faire ce qu'il faut pour le répandre. Le cinéma, lui, ralentit de façon très grande cette action, alors qu'il faut l'accélérer le plus possible. De toute façon, une fois que l'on a vu le problème, se mettre à sangloter ne sert à rien. Il faut passer à l'action et de la façon la plus rapide, la plus efficace possible.

Quant à moi, je ne quitterai peut-être pas le cinéma, mais ce ne sera plus mon activité principale. Pourtant, je suis plus à l'aise dans le cinéma. Ça a été épouvantable pour moi de me mettre à écrire. Il faut repartir à zéro et se refaire entièrement. Se faire une technique, un langage. Ce n'est pas amusant du tout, mais il a bien fallu que j'affronte ce problème, car tous mes discours devenaient absolument vains.

Si l'on travaillait à ses propres ambitions, à sa propre gloire, ce serait plus que suffisant, plus que satisfaisant, de trouver la compréhension des quelques individus capables d'apprécier, mais ce n'est pas une question de satisfaction personnelle : il faut affronter les problèmes qui nous angoissent, c'est tout autre chose.

Si l'on se trouve sur la terrasse d'une maison qui brûle et que l'on soit capable d'écrire un poème génial sur la mort qui va faire de vous un poulet rôti, c'est merveilleux, mais absolument inutile. Si, au contraire, vous êtes capable de vous faire pompier et qu'une fois l'incendie éteint vous soyez capable, en plus, de vous rappeler l'incendie et d'écrire le sublime poème du poulet rôti, alors là vous avez tout fait.

— *Vous avez beaucoup parlé d'efficacité, mais il y a toujours eu de grandes actions révolutionnaires qui n'ont pas été ressenties sur le moment, elles ne sont devenues efficaces que longtemps après.*

— A notre époque d'accélération, on ne peut plus attendre. Et puis je suis un impatient.

— *Mais le public se sensibilise peu à peu, s'habitue. A votre œuvre, par exemple.* Voyage en Italie *est un film qui est de mieux en mieux reçu.*

— Je ne considère pas moi et mon œuvre, moi et mon public, moi et la critique. Je ne compose pas ainsi mon discours, je n'entre pas dans le jeu. J'y suis, si l'on veut, mais de l'autre côté. L'important pour moi, c'est de faire. C'est là ma plus grande joie. Donc, en un sens, je suis quand même égoïste.

## Ma foi immense dans l'humanité.

— *Vers quel domaine comptez-vous orienter votre effort ?*

— Surtout vers le domaine de l'essai. C'est par cela qu'il faut commencer. Des essais faits très librement. C'est pour moi, avant tout, une façon de me placer dans le monde, afin d'avoir la possibilité de l'étudier, de le comprendre.

— *Il y a tout de même eu, dans votre œuvre, des films qui ont eu une très large audience. Ce succès ne pourrait-il se renouveler, même s'il s'édifie sur un contresens ?*

— S'il s'édifie sur un contresens, cela devient encore plus tragique. Quand j'ai obtenu des prix, je les ai acceptés par gentillesse, mais je n'ai pas participé, pour ne pas être complice justement de ce contresens.

En faisant du cinéma, j'ai fait un exercice de prospection des hommes, des problèmes, des événements qui me touchaient. Je l'ai fait bien ou mal, mais ça m'a permis de prendre conscience d'un tas de choses. Seulement, je sais bien maintenant que je ne pourrai plus m'en sortir dans le cadre du cinéma. Ce n'est pas uniquement question de savoir si le public me comprendra ou pas. Il s'agit d'un autre ordre d'urgence. Il faut récrire le discours à partir du début et c'est toute une écriture, toute une civilisation, qui est mise en jeu.



*Voyage en Italie.*

— *Pour en revenir à un point que vous avez soulevé, le cinéma peut devenir moins coûteux.*

— On a toujours fait des efforts pour le rendre le moins coûteux possible : en définitive, il est toujours resté le plus coûteux possible.

— *Mais la voie que suit Rouch — bonne ou mauvaise — peut mener quelque part.*

— Quand on écrit, on peut aborder des problèmes infiniment plus vastes.

— *Quelles sont les idées motrices qui se dégageront de vos livres ?*

— Avant tout, tâcher de voir avec des yeux neufs le monde dans lequel nous vivons, tâcher de découvrir comment il est organisé scientifiquement. Le voir. Ni affectivement, ni par intuition, mais avec le plus d'exactitude possible et dans sa totalité.

Un des aspects du monde moderne est l'*économie*. Qu'était-elle ? Qu'est-elle devenue ? Comment agit-elle ? Quels sont ses buts ? Ses moyens ? etc. Il faut commencer le discours par le début, en le divisant en chapitres et qui soient strictement scientifiques.

Qu'est-ce que la physique ? La chimie ? Quelles sont les organisations politiques ? D'où sont-elles venues ? Comment se sont-elles formées ? Quelles sont les idées qui les ont fait naître ? Comment ces idées se sont-elles implantées ? Comment l'adaptation a-t-elle joué ?

C'est une chose très importante que le processus d'adaptation. C'est étrange : quand surgit une direction historique, on voit qu'elle déclenche un immense élan vers un renouveau, mais cet élan est immédiatement absorbé dans la nostalgie, le passéisme et, d'un côté comme de l'autre, on aboutit toujours à un compromis. Je ne veux pas condamner cela, c'est humain, mais il faut analyser ce processus pour voir comment l'homme progresse.

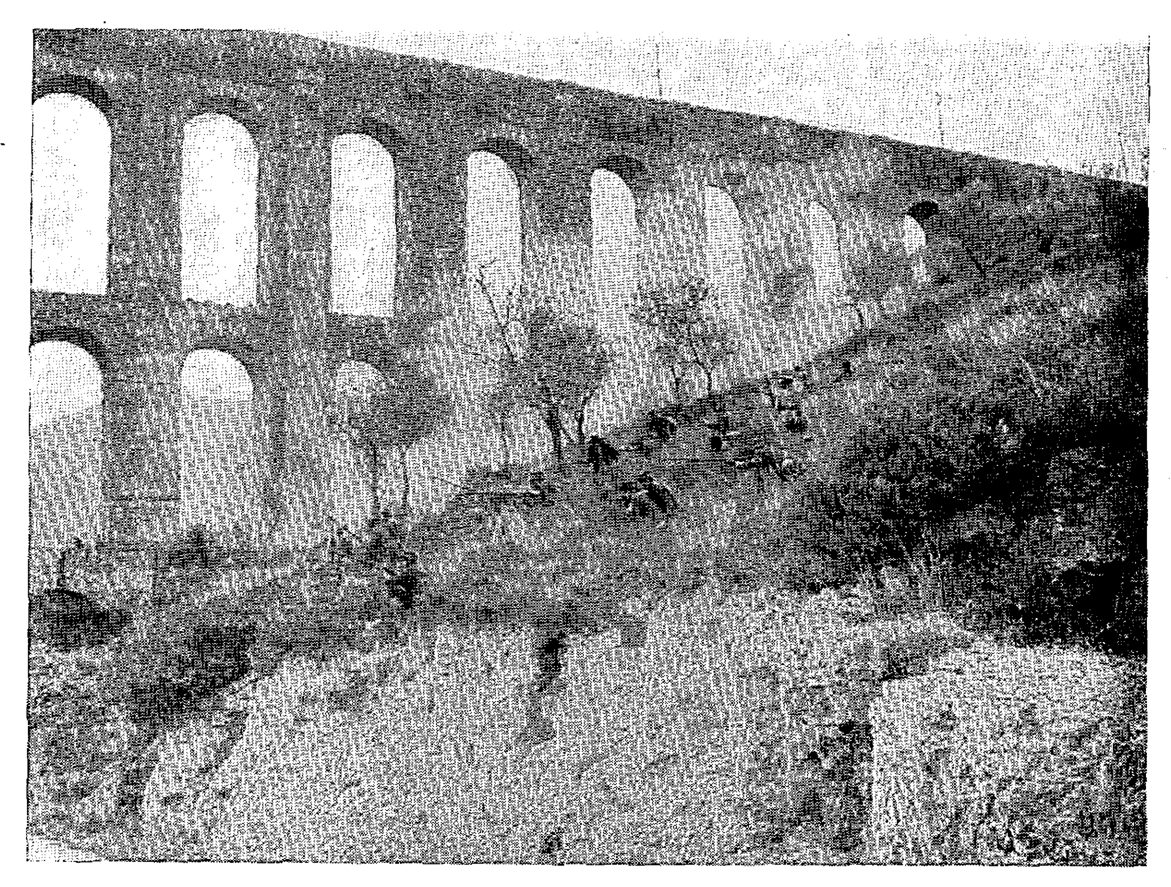
Si nous voulions écrire aujourd'hui l'histoire et si nous voulions écrire l'histoire des hommes qui ont fait l'histoire, nous écririons des chapitres entiers sur des criminels, des malades, des fous, et de temps en temps nous rencontrerions quelques petits sages parmi eux. Pendant des milliers d'années, l'humanité a accepté cela sans broncher. Aujourd'hui, nous vivons l'âge de la science, mais la politique est entre les mains des hommes qui sont étrangers à la science...

Il y a mille discours à faire, il faut les prendre un par un. C'est-à-dire que, si la vie d'un homme lui a permis de beaucoup recevoir — et elle doit donner aussi le privilège de recevoir un grand nombre de coups sur la tête — il n'a pas à s'agenouiller dans un coin de la chambre pour se mettre à sangloter, mais il doit tâcher de se rendre compte de ce qui se passe, s'il a foi dans l'humanité. Moi, j'ai une foi, une foi immense dans l'humanité, et je veux tâcher de voir pour quelles raisons certaines choses se font plutôt que d'autres, pour quelle raison la folie est possible, la criminalité, bien que je sois persuadé — puisque j'ai foi dans l'humanité — qu'il n'existe nulle part d'homme qui, se levant le matin, se dise : « Je vais faire une bonne journée de criminel ! » Non : il se lève et il va tâcher d'être un homme bien, et puis toute son action se verra transformée en action criminelle.

Si l'on n'examine pas tout cela, on ne réussira jamais à faire se rejoindre les liens.

## Faire son bilan.

Je crois que ce que nous a donné notre civilisation, c'est la possibilité de faire une enquête scientifique, d'examiner à fond les choses *en termes scientifiques*, c'est-à-dire de façon telle que les erreurs, théoriquement, peuvent être évitées si l'enquête est bien conduite. On a aujourd'hui les moyens de travailler ainsi, et c'est de cela qu'il faut partir pour pouvoir reprendre un discours nouveau.



*Viva l'Italia !*

Il faut, avant tout, faire le point et, une fois le monde reconnu, on peut passer à l'examen critique. A ce moment là, pourront naître de nouveau les rêves et de nouveau les intuitions.

Je crois que c'est, en beaucoup plus vaste, la façon de procéder qui fut mienne quand j'ai fait *Rome Ville ouverte, Païsa...* La tragédie de la guerre était passée. Il fallait éviter d'être poète et tout ce qu'est habituellement un artiste, et s'obliger à regarder autour de soi de façon strictement réaliste. Je suis parti de là : aujourd'hui je veux recommencer, mais de façon beaucoup plus ample.

Dans toute société commerciale, chaque année, on est obligé de faire un bilan. Pourquoi ? Pour savoir où l'on en est. Que faisons-nous, dans le monde où nous vivons, pour établir le bilan des choses acquises ? Rien.

— *Ne croyez-vous pas que le problème serait de redonner aux gens de nouveaux rêves, y compris de nouveaux rêves d'action ?*

— Mais il faut d'abord établir quels seront ces rêves que nous leur donnerons.

Je crois qu'un des traits de la société dans laquelle nous vivons est qu'on fait quelque chose pour éduquer les gens, pour les conduire vers un but. Mais il faudrait au contraire que les gens trouvent par eux-mêmes la voie dans laquelle il faut se diriger. On croit ou on ne croit pas à la démocratie, voila le point capital.

Mais comment une démocratie peut-elle s'établir sans la connaissance ? Il faut donc partir de la connaissance, sans laquelle la liberté n'existe pas. Les grandes idées sont, très exactement, la démocratie et la liberté.

Mais, pour promouvoir ces idées, il faut que le monde ne soit plus mystérieux pour les hommes, qu'ils y participent. Il faut donc sortir de l'empirique pour entrer dans le scientifique. Mais l'art est capable de vous faire comprendre par l'émotion ce que vous n'êtes absolument pas capable de comprendre par l'entendement. Vous pouvez créer le primat lyrique autour de la science.

De toute façon, il faut en venir à ce que les Français appellent le cartésianisme : le domaine de la raison, en abandonnant l'empirisme anglo-saxon qui a eu pourtant le mérite de permettre à la civilisation scientifique de s'établir.

Une fois qu'on est dans le domaine de la raison, il est facile de tout conquérir, la liberté, la démocratie — non leur ersatz, mais leur réalité.

### *Je suis aristotélicien.*

— *Il y a aussi le non-aristotélicisme...*

— Non. Je suis, plus que jamais, aristotélicien. Aristote dit ceci : « Il n'est pas vrai que le temps libre soit la fin du travail, c'est le travail *qui est la fin du temps libre* ». C'est-à-dire que le vrai temps de l'homme est le temps libre, le travail est l'obligation, le devoir que l'homme rend à la société, à la famille, etc. Mais la vocation de l'homme est le temps libre et il faut que ce temps libre soit utile. Il ne peut être utile que si l'homme peut se consacrer à l'étude de la science, de la philosophie, de la littérature, etc.

Un des drames de l'humanité est que les hommes sont utiles à la société en tant que consommateurs. Ils sont une cellule du tube digestif. Cette humanité consommatrice doit tâcher d'avoir devant elle un autre horizon.

— *Une vision unitaire du monde était peut-être possible à l'époque des Grecs, mais aujourd'hui...*

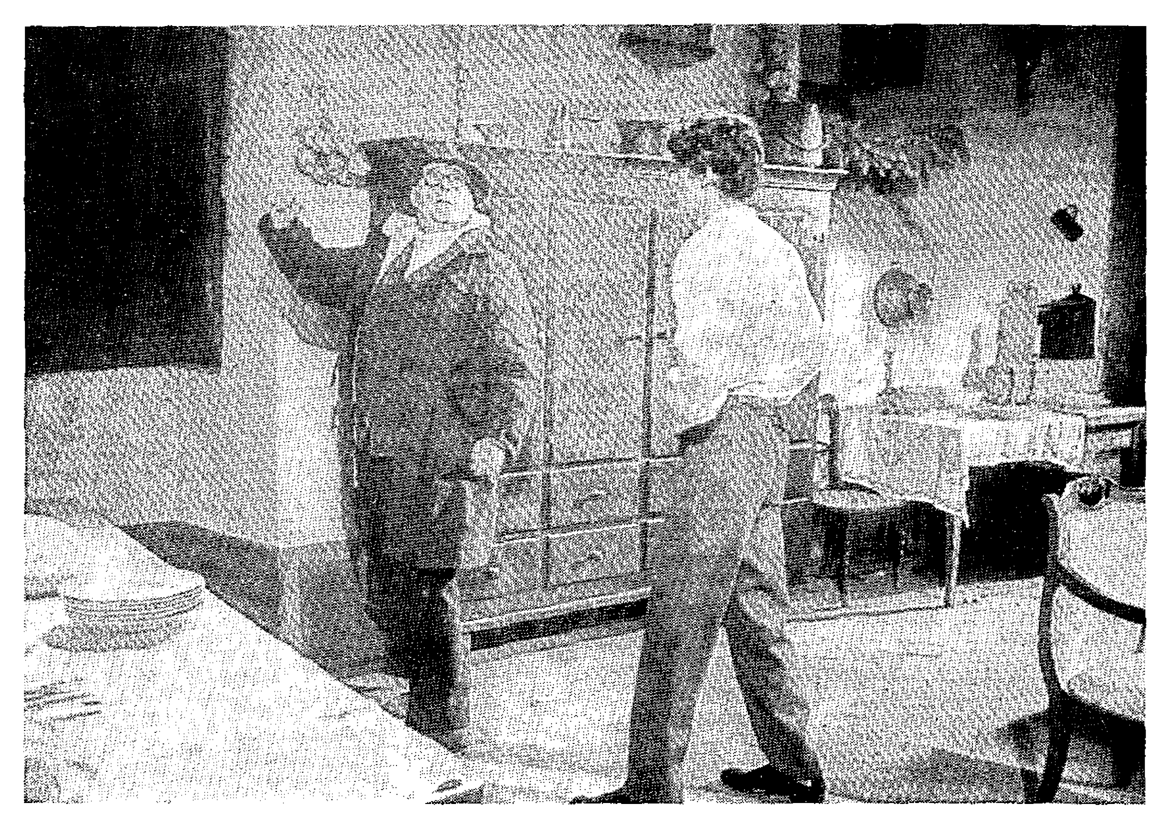
— On peut essayer, comme l'on fait les Encyclopédistes. Ils ont joué un rôle immense. Sans eux, le monde moderne n'aurait pas existé.

— *Les Encyclopédistes étaient des révolutionnaires qui travaillaient à la destruction de la société féodale. Votre œuvre aura-t-elle pour but la destruction du monde capitaliste actuel ?*

— A travers l'Encyclopédie, on a eu d'abord une vision globale du monde, ensuite seulement on a entrevu des solutions, et ces solutions se trouvaient aussi être révolutionnaires. Moi, je ne peux pas vous dire ce que deviendra mon œuvre, après. Je ne veux pas jouer au révolutionnaire.

Mais trouver des solutions est, dans le monde actuel, beaucoup plus simple que dans le monde d'alors, qui était dominé par des structures contraignantes, comme la royauté de droit divin. Aujourd'hui, nous sommes au siècle de la science, ce qui réduit beaucoup les dimensions de la lutte, car la science est acceptée par tout le monde. Un monde scientifique doit produire logiquement des solutions scientifiques.

— *De ce point de vue aussi, le cinéma a apporté une nouvelle compréhension des choses. Il y a par exemple un film qui vous apprend mieux que tout ce qu'est l'Amérique : c'est* Citizen Kane, *qui a une valeur éducative non moins qu'artistique.*



*Vanina Vanini.*

— Mais il est déjà nécessaire, pour apprécier la valeur de *Citizen Kane,* d'avoir des idées générales établies. On en revient à ce que je disais : commencer par établir les idées générales.

— *Vous continuerez cependant à faire des films ?*

— Ce ne sera pas mon activité principale. Je dois tourner *Polichinelle* en mai ou juin, puis...

## Le psychotechnicien d'Olivetti.

— *Vous n'aviez pas l'intention de tourner, dans le cadre d'une encyclopédie cinématographique, un chapitre de la* Géopolitique de la faim, *de Castro ?*

— Si. Mais, depuis quatre ou cinq ans, je lutte désespérément sans arriver à rien. Les gens ne sont pas sensibles à cela. Il me semblait évident qu'on devait s'y intéresser, mais il n'y a rien à faire.

Le cinéma devrait être un moyen comme un autre, peut-être plus valable qu'un autre, d'écrire l'histoire et de garder les traces des sociétés en voie de disparition. Car, en plus

de tous les moyens de transcription de la réalité que nous possédions déjà, nous avons, aujourd'hui, l'*image* qui nous présente les gens tels quels, avec ce qu'ils font et ce qu'ils disent. Les protagonistes de l'Histoire sont photographiés avec leur voix, et il est important de savoir, non seulement ce qu'ils disent, mais aussi comment ils le disent. Or, ces moyens que possède le cinéma ont parfois servi à la propagande, mais n'ont jamais été utilisés de façon scientifique.

Et puis photographier un homme, ce n'est rien, il faudrait pouvoir photographier un monde...

J'ai acheté les droits d'un livre (*mais comment pourrai-je réaliser le film ?*), dont l'auteur est le psychotechnicien de Olivetti.

Olivetti a construit une usine dans un des endroits les plus beaux du monde. C'est vraiment *l'Italie homérique*, et c'est un endroit d'une grande beauté historique et géologique. C'est là que se trouvaient les grandes villas des empereurs romains.

Actuellement, il y vit une humanité sous-occupée. Les gens vont à la pêche ou servent de guides aux touristes... Subitement, voilà l'usine. Elle a pour but de résoudre le problème de l'industrialisation de l'Italie du Sud, les gens se disent en effet que cela va résoudre tous leurs problèmes.

Mais l'usine ne peut employer que des gens qui soient capables de faire un certain travail, et c'est le rôle du psychotechnicien que de faire passer des examens à tous ceux qui se présentent pour avoir un emploi. Ces gens ont leurs drames, leurs besoins, ils ne comprennent pas qu'on refuse certains d'entre eux. D'où les conflits, dans lesquels tout le monde a raison, car les gens ont le droit d'exiger du travail et l'usine a le droit d'exiger que l'on soit capable d'effectuer le travail.

Voila un sujet extrêmement dramatique et qui permet d'aborder tous les problèmes, y compris celui que posent les coutumes et les traditions de l'endroit.

Voici par exemple la situation d'une femme qui ne peut pas se marier avec son fiancé, car ils n'ont pas d'argent. Ils se marient donc civilement, ce qui leur permettra d'améliorer leur situation du point de vue financier, mais le mariage ne doit pas être consommé, car dans le sud de l'Italie, *la pudeur, la pureté*, l'honneur, ce sont des choses sur lesquelles on ne transige pas.

Elle vit donc avec son frère, le fiancé vit dans sa famille à lui, ils ne pourront vivre ensemble qu'après le mariage religieux qui se fera quand ils auront les possibilités économiques de monter leur ménage.

Or voila que justement le fiancé échoue à l'examen psychotechnique. Le frère, lui, refuse absolument de le passer. Il se dit qu'il a des bras pour travailler, qu'il peut et qu'il veut travailler, un point c'est tout, c'est son droit. Pas de discussion possible : *il refuse* de se soumettre à la règle.

Finalement, c'est la fiancée qui passe l'examen ! Mais, une femme qui va travailler dans une usine, pour les gens de *l'endroit, c'est presque déshonorant.* Et l'honneur du frère, et l'honneur du mari sont mis en jeu. Comment vont-ils réagir ? S'adapter ?

## La fin du temps libre.

*Voila donc* un sujet extraordinaire et qui me permettrait de poser tous les problèmes de façon exemplaire. Pour quelle raison cela n'intéresse-t-il personne ?

Pour que le public s'intéresse à quelque chose, il faudrait l'habituer à bien utiliser son temps libre. Nous en revenons à l'idée d'Aristote. Les loisirs augmentent, mais il n'y a rien de prévu pour apprendre aux gens à les occuper.

— *Et le sport ?*

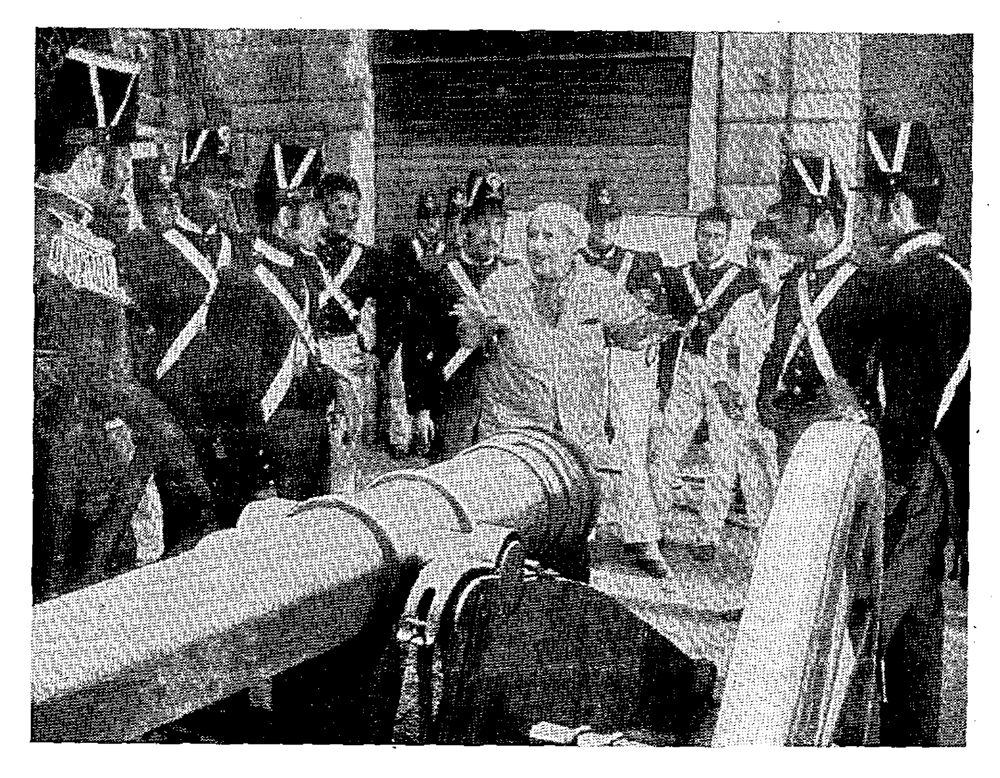
— Quand toute une humanité fait des mouvements rythmiques de droite à gauche et de gauche à droite pour suivre les évolutions d'un ballon, je dis qu'elle est dans l'état d'abrutissement le plus complet qui soit !

Il faudrait qu'ils s'occupent à découvrir autre chose ! Il y a des tas d'autres façons de s'amuser. Un pêcheur à la ligne, au moins, apprend à connaître le comportement de la truite, mais il faudrait qu'il s'intéresse ensuite à celui de l'escargot. Il devrait s'établir un enchaînement de curiosités.

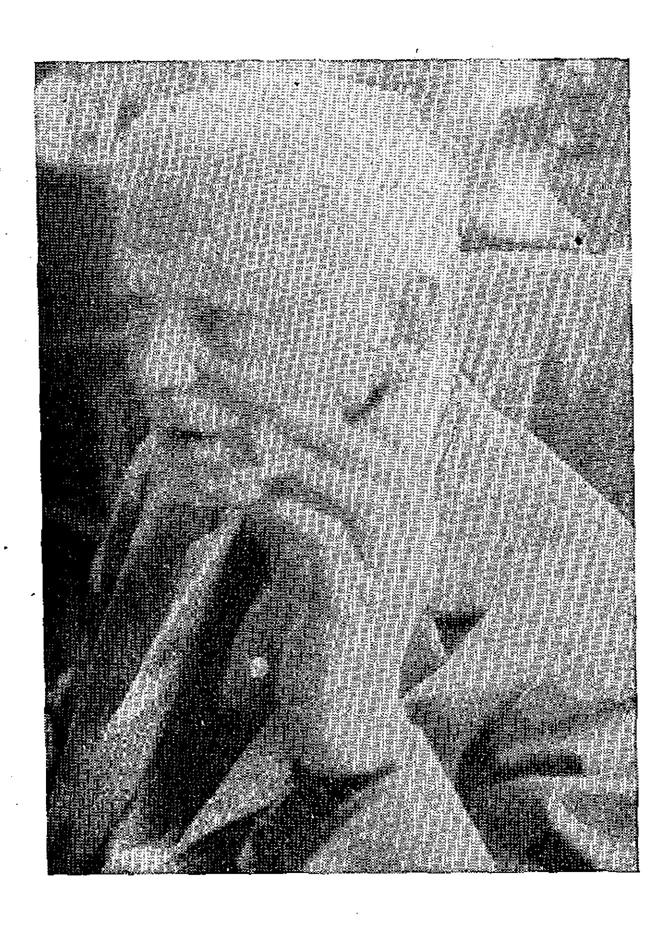
Si les hommes de cinéma avaient pour but de mettre les gens en face des problèmes importants, le cinéma deviendrait vraiment utile ; mais en réalité, on lui donne pour but de faire passer le temps, et le cinéma n'a rien à proposer. En fait, il propose bien quelque chose, mais ce qu'il offre, ce sont toujours des ersatz d'humanité, et les hommes s'identifient à ces ersatz, au lieu de s'identifier aux réalités ; ils finissent donc par être conditionnés par des abstractions, c'est un véritable crime contre l'humanité qui s'accomplit ainsi tous les jours.

Il faut en revenir à la dialectique capitale : le travail comme fin du temps libre et non le temps libre comme fin du travail.

(*Propos recueillis au magnétophone*).



*Viva l'Italia !*



# ÉCRITS

# III

## de

## Carl Dreyer

### UNE LETTRE A POLITIKEN (1943)

Nous avons reçu du metteur en scène Carl Th. Dreyer la lettre suivante qu'il nous demande de bien vouloir publier :

« Mme Betty Nansen ayant déclaré qu'elle « pensait » m'attacher à la réalisation de son film (1) comme « collaborateur technique », je tiens par ces lignes à *faire* savoir à la dame en question qu'elle peut se dispenser de m'en faire la demande.

» Je ne saurais en aucun cas être engagé comme « collaborateur technique », mais uniquement comme metteur en scène ayant pleine *responsabilité artistique*. Et Mme Nansen ne m'engagera certainement pas comme metteur en scène, quand elle comprendra que je n'aurai jamais l'idée, même en rêve, de lui laisser jouer le rôle de la Vierge Marie.

» D'ailleurs, je suis très heureux d'être attaché à Palladium où j'espère bien, au moment où Mme Nansen devrait commencer le sien, être en train de travailler à *mon premier film, Dies Irae*.

(1) Betty Nansen avait le projet de faire un film sur le Christ.

## AU SUJET DU STYLE CINEMATOGRAPHIQUE (1943)

Il y a cette ressemblance entre une œuvre d'art et un homme, que, de même qu'on peut parler de l'âme d'un homme, ainsi peut-on parler de l'âme de l'œuvre d'art, de sa personnalité.

L'âme apparaît dans le style qui est, chez l'artiste, l'expression de sa manière de concevoir son sujet. Le style est nécessaire pour fixer l'inspiration dans une forme artistique. C'est par le style que l'artiste fond les multiples détails en un tout, par le style qu'il fait voir aux autres son sujet avec ses propres yeux.

Le style n'est pas quelque chose qu'on peut dégager de l'œuvre d'art terminée. Il la pénètre et l'imprègne, tout en demeurant invisible et indémontrable.

Tout art est l'œuvre d'individualités. Mais un film est fait par une collectivité, et une collectivité ne peut pas créer de l'art, à moins qu'une personnalité artistique ne se tienne derrière elle et n'en soit comme la force motrice.

La première impulsion créatrice d'un film vient de l'écrivain dont l'œuvre sert de fondement au film. Mais, dès que les fondements sont posés par l'écrivain, c'est la tâche du metteur en scène de créer le style du film. Tous les détails artistiques lui incombent. Ce sont ses sentiments et ses états d'âme qui doivent colorer le film et susciter des sentiments et des états d'âme correspondants chez le spectateur. C'est par le style qu'il insuffle à l'œuvre cette âme qui en fait de l'art. Il lui revient de donner un visage au film, à savoir : son propre visage.

C'est précisément pour cela que nous, metteurs en scène, avons une grande responsabilité. Il nous appartient d'élever le film du plan de l'industrie à celui de l'art. Aussi devons-nous nous mettre au travail avec sérieux, vouloir quelque chose, risquer quelque chose, et ne pas sauter le mur là où il est le moins haut. Si nous ne voulons pas que le cinéma s'immobilise en tant qu'art, il nous faut chercher à créer des films portant la marque d'un style et d'une personnalité. C'est de cela seulement que nous pouvons attendre le renouveau.

*L'image.*

Je parlerai maintenant de quelques-uns des facteurs qui ont déterminé le style de *Dies Irae*, et je mentionnerai d'abord l'image et le rythme.

Le cinéma parlant a eu tendance à négliger l'image au profit de la parole. Dans beaucoup de films on parle, ou plutôt on bavarde trop, tandis que l'œil a rarement le loisir de s'arrêter sur un beau plan. On croirait que les cinéastes ont oublié que le cinéma est avant tout un art visuel, qu'il s'adresse avant tout à l'œil, et que l'image pénètre beaucoup plus facilement que la parole dans la conscience du spectateur. J'ai essayé, dans *Dies Irae*, de redonner à l'image la place qui lui est due, mais pas davantage. Je n'y ai jamais mis une image pour elle-même, simplement en raison de sa beauté, car, si un plan ne favorise pas l'action, il est nuisible au film.

L'image a une très grande influence sur l'état d'âme du spectateur. Si elle est faite de tons clairs elle dispose l'âme à des sentiments sereins. Si elle est faite de tons sombres et atténués, elle dispose l'âme à la gravité. Comme convenant à l'action et à l'époque de *Dies Irae*, mon photographe et moi nous sommes mis d'accord pour employer une image légèrement effacée, faites de doux tons gris et noirs.

L'œil préfère l'ordre, c'est pourquoi il est important que les cadrages soient harmonieux et le demeurent, même dans les travellings. Des lignes sans beauté heurtent l'œil du spectateur.

L'œil perçoit vite et facilement les lignes horizontales, mais s'oppose aux lignes verticales. L'œil est immédiatement attiré par des objets en mouvement, mais il reste passif devant des objets au repos. C'est ce qui explique que l'œil suive avec plaisir les travellings, surtout lorsqu'ils sont doux et rythmiques. En règle principale, on peut dire qu'il faut chercher à conserver au film un mouvement toujours coulant, se déplaçant suivant l'horizontale. Si l'on introduit alors subitement des lignes verticales, on obtiendra ainsi un effet dramatique *immédiat*, comme c'est le cas dans les images de l'échelle verticale, avant qu'elle ne soit projetée dans le feu.

*Le rythme.*

Nous en arrivons maintenant au rythme.

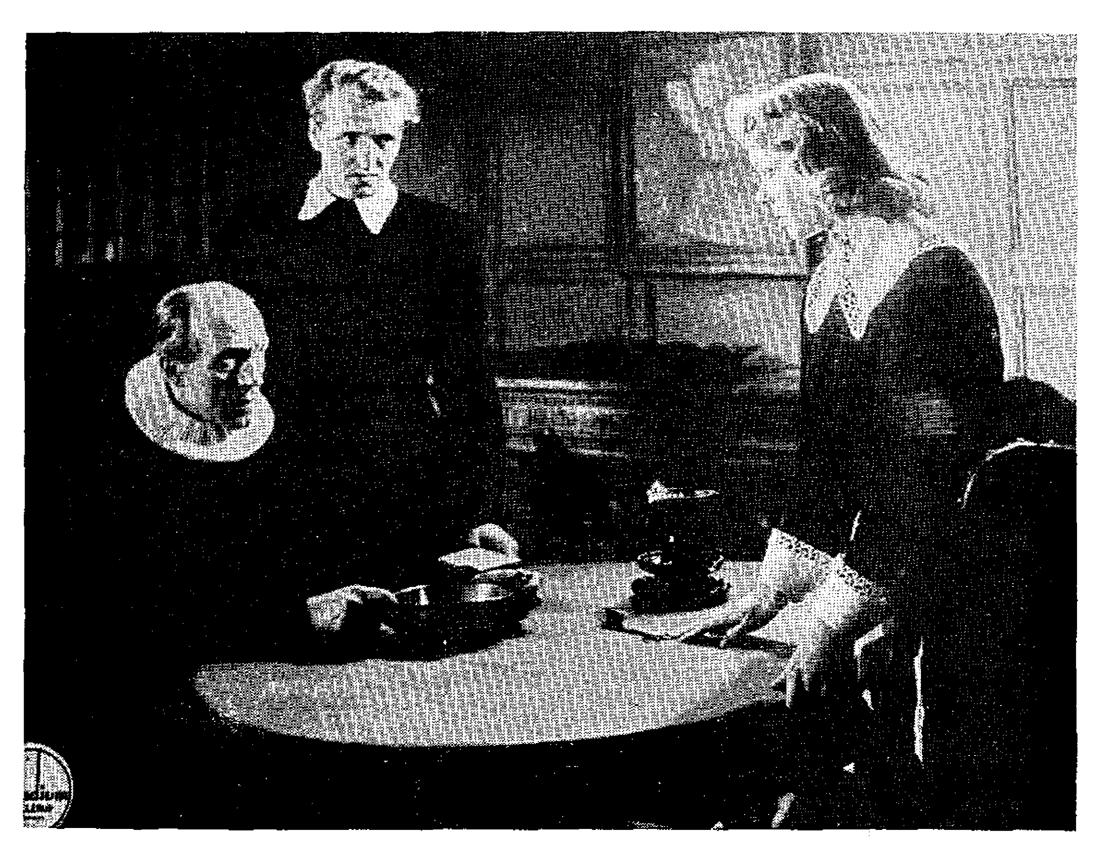
Le cinéma parlant tend, depuis ces dernières années, à élaborer un nouveau rythme qui lui soit propre. Je pense surtout à certains grands films étrangers d'un style incontestable, comme certains films américains, et presque tous les bons films psychologiques français. On s'efforce, dans ces films, de créer une détente dans le rythme qui permette aux spectateurs de trouver des pauses à l'intérieur même des images et d'écouter les paroles. Mais ces films se caractérisaient aussi, naturellement, par des images dignes d'être vues et des paroles dignes d'être entendues.

J'ai essayé de continuer à travailler dans le même sens. Dans certaines scènes (entre autres celle où les deux jeunes gens sont à côté du cercueil d'Absalon), j'ai introduit — au lieu de plans brefs se succédant rapidement — ce que je désignerais comme de longs gros-plans en travellings, en passant de l'un à l'autre selon que c'est l'un ou l'autre qui domine le jeu. Malgré — ou plutôt à cause de — son rythme presque ondulatoire, la scène des deux jeunes gens à côté du cercueil d'Absalon est une de celles qui frappe le plus fortement les spectateurs.

On a reproché au rythme de *Dies Irae* d'être trop lourd, trop lent.

J'ai souvent vu employer avec beaucoup d'efficacité un rythme rapide dans des films auxquels il convenait. Mais j'ai aussi vu des films où les images se trouvaient « fouettées » par un rythme artificiel et non exigé par l'action. C'était le rythme pour le rythme. Or, utilisé de la sorte, le rythme est en réalité un héritage du Muet, héritage dont le film parlant ne s'est pas encore débarrassé. C'est un reste du temps où les films étaient munis de textes imprimés. Entre les textes, il y avait un vide, et les textes étant vides eux aussi, les personnages, pour combler ce grand vide, traversaient en vitesse les images, et les images traversaient en vitesse l'écran. Il y avait du rythme à satiété. Tel était le rythme du film muet.

Le cinéma muet danois était à son apogée, il y a 25 ans, quand des films étranges, venus de Suède, commencèrent d'apparaître sur les écrans, entre autres les films de Selma Lagerlöf. Je me rappelle nettement le jour où le film de Victor Sjöström, *Ingmarssonnerne (La Voix des ancêtres)*, fut présenté pour la première fois à Copenhague. Les cinéastes de chez nous hochaient la tête car Sjöström — ô stupeur ! — avait l'audace de laisser ses paysans marcher lourdement et posément comme les paysans le font tout naturellement. Oui, ils avaient besoin de toute une éternité pour aller d'un bout de la pièce à l'autre. Les cinéastes danois hochaient donc la tête : ça n'irait jamais, le public n'accepterait jamais cela. Nous savons tous aujourd'hui comment cela s'est terminé. Ce fut le cinéma suédois, avec son rythme naturel et vivant, qui remporta la victoire, non seulement en Suède et au Danemark, mais partout en Europe. L'Europe entière reçut des leçons du cinéma suédois, apprenant notamment que le rythme d'un film naît de l'action du film et du milieu dans lequel elle se passe. Une unité très importante se crée ainsi,



Thorkill Roose, Preben Lerdorff et Lisbeth Movin dans *Dies Irae.*

puisque le drame développe le rythme qui, à son tour, soutient le caractère propre du drame, tout en influant sur l'état d'âme du spectateur pour le rendre plus facilement réceptif au drame.

Ce sont l'action et le milieu qui ont, dans *Dies Irae,* déterminé un rythme ample et tranquille, lequel atteint encore deux autres buts : exprimer la lente pulsation de l'époque, et souligner, soutenir la majesté, à laquelle l'auteur a aspiré dans sa pièce et que j'ai essayé de transférer au film.

*Le drame.*

Dans tout art, c'est l'homme qui est déterminant. Dans un film, œuvre d'art, ce sont des hommes que nous voulons voir et ce sont leurs expériences spirituelles, psychologiques que nous voulons vivre. Nous désirons approcher, pénétrer, les hommes que nous voyons sur l'écran. Nous désirons que le cinéma nous entrouvre une porte sur le monde de l'inexplicable. Nous désirons éprouver une tension qui soit moins le résultat d'une action extérieure que celui des conflits de l'âme. De tels conflits ne manquent pas dans *Dies Irae.* Il est légitime, par ailleurs, de cher-

cher un sujet dont la séduction tienne à une action dramatique extérieure. J'ai, et, j'ose dire, mes acteurs avec moi, nous avons choisi de ne pas succomber à cette tentation. Nous nous sommes aussi préoccupés de refuser la fausse exagération et les clichés. Nous nous sommes forcés à la vérité.

N'est-il pas vrai d'ailleurs que les grands drames se jouent dans le secret? Les hommes cachent leurs sentiments et ils évitent de laisser voir sur leur visage les tempêtes qui sévissent dans leur âme. La tension est souterraine et ne se déclenche que le jour où la catastrophe arrive. C'est cette tension latente, ce malaise *couvant sous* l'apparence banale de la famille du pasteur, qu'il m'a semblé important de faire apparaître.

Il y a certainement des gens qui eussent désiré un développement plus violent de l'action. Mais regardez autour de vous et remarquez comme les plus grandes tragédies se passent d'une manière très ordinaire et très peu dramatique. C'est peut être ce qu'il y a de plus tragique dans les tragédies.

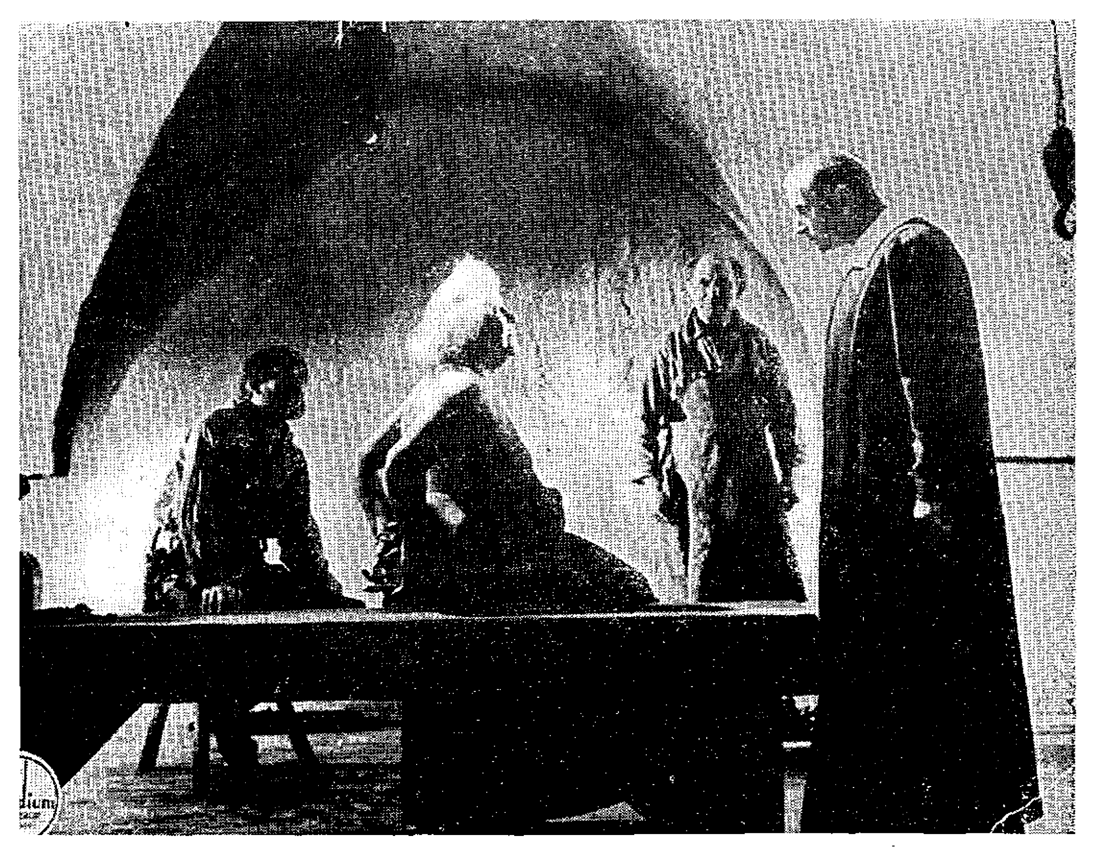
Il y a aussi certainement des gens qui eussent désiré plus de réalisme dans quelques-uns des épisodes du film. Mais le réalisme n'est pas en lui-même de l'art, ce qu'est seul le réalisme psychologique. Ce qui a de la valeur, c'est la vérité artistique, c'est-à-dire la vérité tirée de la vie vécue, mais épurée de tous les détails inutiles — la vérité filtrée à travers l'âme d'un artiste. Ce qui a lieu sur l'écran n'est pas la réalité et ne doit pas l'être, car, si c'était la réalité, ce ne serait pas de l'art.

A partir de ces points de vue, nous avons, les acteurs et moi, travaillé en plein accord pour « déthéâtraliser » les scènes du film, en elles-mêmes particulièrement tendues et condensées. Mais, avant d'aller plus loin, je voudrais définir la différence entre théâtral et cinématographique, étant bien entendu que, pour ma part, je ne donne pas de sens péjoratif au mot théâtral. Je voulais seulement dire par là qu'un acteur doit jouer autrement sur une scène de théâtre que dans un studio. Sur la scène, il doit tenir compte du fait que ses paroles doivent franchir la rampe, la fosse d'orchestre et parvenir à la galerie. Cela n'exige pas seulement une manière particulière de placer la voix et la diction, mais encore une *accentuation de la mimique*. Au studio, au contraire, il n'est besoin que d'une diction et d'une mimique aussi ordinaires, aussi naturelles que possible. Nous n'avons pas cherché, dans *Dies Irae*, à jouer d'une façon plus ou moins intense, plus ou moins atténuée — non, nous nous sommes efforcés de jouer vrai pour créer des hommes vivants et authentiques. Nous avons mis en garde les uns et les autres contre le faux et l'extérieur.

*La mimique et la parole.*

Les moyens d'expression les plus importants de l'acteur sont la mimique et la parole.

A l'apparition du film sonore, la mimique fut mise en pénitence. On avait désormais la parole. Les répliques jaillissaient interminablement de visages vides. Heureusement, la mimique s'est trouvée remise à l'honneur et a reconquis sa dignité dans les films psychologiques français et américains de ces dernières années. La mimique est un élément important pour le film parlant. Elle agit directement sur nous et en appelle à nos sentiments sans que le relais de la pensée ait à travailler. C'est la mimique qui rend au visage son âme. Elle est plus importante que la parole. Nous pouvons souvent tout lire du caractère d'un homme à travers une seule de ses expressions, à travers un froncement de sourcils ou un clignement d'yeux. La mimique est le moyen d'expression originel des expériences psychologiques et



Anne Svierkier dans *Dies Irae*.

elle est plus ancienne que la parole. La mimique n'est pas seulement le propre de l'homme. Les chiens, vous le saurez si vous en avez un, peuvent avoir une mimique très expressive.

Puisque nous en sommes à la mimique, j'aimerais dire quelques mots du fard. C'est justement pour ne pas perdre le moindre tressaillement que j'ai préféré, dans *Dies Irae*, des visages sans fard. En réalité, les acteurs ne se fardent qu'en fonction du photographe, qui les éclaire ensuite de façon qu'on ne puisse pas voir le fard. Les hommes d'aujourd'hui ont pourtant appris à voir la beauté dans un visage nu, avec tous ses sillons et ses rides. Si l'on couvre un visage de fard, on efface quelque chose de son caractère. Les rides d'un visage, petites ou grandes, racontent énormément de choses sur un caractère. Chez un homme cordial, bienveillant et toujours souriant, se forment, au cours des années, une quantité de rides très fines autour des yeux et de la bouche, rides qui nous saluent de loin en souriant. Si l'homme est, au contraire, grincheux, méchant et renfrogné, il aura le frond ridé de sillons verticaux. Dans les deux cas, les rides trahissent quelque chose de ce que renferme l'homme. Si l'on farde les rides, ce qui caractérise le visage de l'homme disparaît aussi, et je n'ai pas besoin d'indiquer plus clairement ce que cela signifie pour les gros plans.

Qu'un film comme *Dies Irae* doive être joué sans fard, c'est pour moi une chose qui va de soi, une évidence qui crève les yeux. Il résulte de l'essence même du cinéma que la véritable représentation de l'homme à l'écran ne pourra être réalisée que grâce à des acteurs non fardés, utilisant la parole commune.

Le fard et la diction appartiennent tous deux au monde du théâtre.

On demandait un jour à Carl Altsrup s'il ne désirait pas aller au théâtre royal. Il répondit qu'il n'en avait pas envie, car, expliqua-t-il : « On ne peut pas être en train de hurler et demeurer en même temps un être humain ». Altsrup fait, par là, ressortir l'essentiel des difficultés que l'acteur de théâtre doit affronter, et sa réflexion nous indique en même temps, d'une façon frappante, le sens le plus profond du mot cinématographique. Le grand avantage du cinéma par rapport au théâtre est que l'acteur peut y conserver à sa voix son ton et son timbre naturels. Oui, il peut même chuchoter si le rôle l'exige. Le microphone n'en perdra rien. Chaque mot et chaque silence y ont leur juste part. Mais c'est précisément pourquoi il ne faut pas utiliser de mots superflus. La parole ne doit pas jouer un rôle autonome, elle est d'après la nature des choses un élément de l'image et il faut qu'il en soit ainsi. Surtout, qu'on évite de palabrer. Le dialogue doit être le plus dense et le plus serré possible.

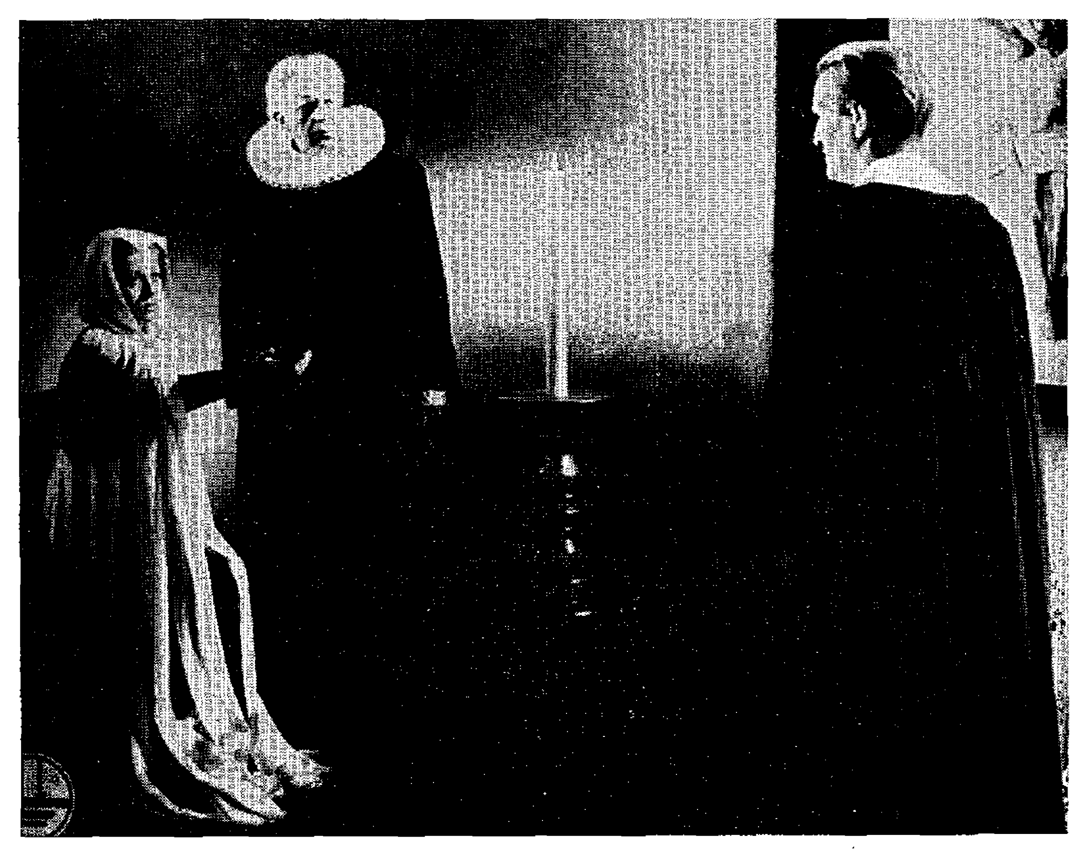
En choisissant les acteurs, le metteur en scène d'un film parlant doit apporter une grande attention à leurs voix. Il est important qu'elles s'accordent les unes aux autres, qu'elles s'harmonisent. A ce sujet, je voudrais signaler une petite chose à laquelle le metteur en scène doit penser, et qui peut-être est nouvelle pour vous, à savoir qu'il existe une certaine conformité entre la démarche et la parole d'un homme. Voyez Lisbeth Movin : le plus subtil accord règne entre le rythme de sa démarche et le rythme de sa voix.

*La direction des acteurs.*

Cette remarque mise entre parenthèses, j'en viens maintenant à la tâche propre et déterminante du metteur en scène : sa collaboration avec les acteurs. Si l'on veut expliquer le travail du metteur en scène par une image, il faut le comparer à une sage-femme. C'est justement, je crois, cette image qu'utilise Stanislavski dans son livre sur les acteurs, et elle ne peut pas être meilleure. L'acteur va mettre au monde, et le metteur en scène l'entoure de petits soins, de prévenances et fait de son mieux pour faciliter l'accouchement. L'enfant est essentiellement celui même de l'acteur qui l'a engendré de ses propres sentiments et du plus profond de son être, après sa rencontre avec le texte de l'écrivain. Ce sont toujours ses propres sentiments que l'acteur prête à ses rôles.

C'est pourquoi le metteur en scène fait toujours mieux de ne jamais imposer à un acteur son point de vue, car un acteur ne peut pas créer sur commande des sentiments justes et authentiques. On ne peut pas extorquer des sentiments. Il faut qu'ils surgissent d'eux-mêmes, et c'est à la commune action du metteur en scène et de l'acteur qu'il appartient de les faire surgir. Si l'on y parvient, la juste expression naît alors d'elle-même.

Le grand commandement pour un acteur sérieux est de ne jamais commencer de l'extérieur par l'expression, mais de l'intérieur par le sentiment. Mais c'est justement parce que l'expression et le sentiment sont indissolublement liés, parce qu'ils ne font qu'un, qu'on peut, de temps en temps, faire avec succès le chemin inverse, c'est-à-dire commencer par l'expression et engendrer ainsi le sentiment. J'illustrerai mieux ma pensée par un exemple. Imaginez un petit garçon en colère contre sa mère. Elle lui dit alors gentiment : « Allons, souris un peu ! » Il fait d'abord un sourire gauche et raide, bientôt remplacé par un grand sourire ouvert. Quel-



Lisbeth Movin, Albert Hoeberg et Preben Lerdorff dans *Dies Irae.*

ques minutes après, il court çà et là tout content. La colère a disparu. On voit que le premier sourire a influé sur le sentiment qui, à son tour, a influé sur l'expression. On peut parfois se fonder sur cette réciprocité. Si un acteur a de la facilité pour pleurer — il y a des gens qui en ont — lui interdire de laisser libre cours à ses larmes risque de l'empêcher de sentir juste, car l'émotion physique qui suit les larmes peut aider l'acteur à trouver plus facilement le sentiment juste qui, à son tour, suscitera la juste expression — la seule expression juste — car, dans chaque jeu de scène, il n'y a qu'une expression qui soit la bonne, la vraie, et une seule. Réussir à la trouver, il n'y a rien de plus beau, de plus exaltant pour le metteur en scène et pour l'acteur.

*La musique.*

Je ne puis parler de cinéma sans dire quelques mots de la musique. C'est Heinrich Heine qui a dit que là où manque la parole commence la musique. Telle

est justement la tâche de la musique. Bien utilisée, elle est capable de soutenir le développement psychologique de l'action et d'approfondir le sentiment déjà esquissé, soit par les images, soit par le dialogue. Quand la musique a une véritable signification et un but artistique, elle est toujours un gain pour un film. Il faut cependant espérer (et travailler dans ce sens) que, de plus en plus, les films parlants pourront se passer de musique, la parole y serait vraiment présente.

J'ai traité avec autant de détails que possible des processus techniques et psychologiques qui sont déterminants pour le style d'un film et qui l'ont été pour *Dies Irae*. J'avoue que j'ai beaucoup parlé de technique, mais je n'ai pas honte de m'efforcer d'apprendre à fond mon métier. Tout artiste sait que la première condition de sa réussite, en tant qu'artiste, est qu'il connaisse son métier. Mais aucun de ceux qui ont vu mon film ne peut douter de ceci : la technique est pour moi un moyen et non un but, et mon but a été de faire partager aux spectateurs une expérience enrichissante.

Carl DREYER.

*(A suivre.)*

(Par courtoisie de NYT NORDISK FORLAG, ARNOLD BUSCK, Copenhague.)



*Dies Irae.*




# X

A l'époque, j'avais pour imprésario un certain Leiser, un sage qui préférait la qualité à la quantité. Il ne s'occupait donc que de quelques « sujets » triés sur le volet; qu'on me pardonne cette vantardise, je faisais partie des rares élus. Leiser avait accumulé une fortune considérable, grâce aux artistes de premier plan qui lui avaient confié leurs intérêts, grâce aussi à la prudence instinctive dont il faisait preuve dans ses placements. Jusqu'au jour où la petite Rini Otte entra timidement dans son champ visuel. Ce fut foudroyant : en l'espace d'une minute, peut-être de quelques secondes, ce parfait administrateur de biens et chef de famille — il avait une digne épouse et deux enfants parfaitement légitimes — perdit complètement la tête. Pour la première fois de sa vie, il se mit à investir de l'argent, lui qui, jusqu'alors, n'avait fait qu'encaisser. Ayant décrété qu'il fallait sortir la jeune fille de « ce milieu misérable », il lui offrit un séjour d'une année à Londres, dans un établissement huppé, où on lui enseignait les bonnes manières, le cheval, le tennis, le golf. Dès son retour à Amsterdam, il la traîna dans les maisons de couture, il la confia aux experts les plus côtés — et les plus coûteux — qui allaient se charger de transformer cette chrysalide en papillon somptueux. Comme prévu, Hollywood commençait, au bout de neuf mois, à s'intéresser à elle, comme prévu, Leiser refusait d'abord les offres de contrat, dans l'attente du moment où les *talent scouts* le supplieraient à genoux d'embarquer sa petite princesse à bord d'un beau paquebot — en cabine de luxe, bien sûr — à destination du Nouveau Monde. Puis, il arriva ce qui n'était point prévu : un beau matin, Rini lui annonça qu'elle aimait un écrivain pauvre et inconnu — mais si, elle l'aimait, et d'ailleurs, elle allait avoir un bébé, et il avait le cinéma en horreur — elle avait décidé de renoncer à sa carrière, elle essaierait de rembourser l'argent investi sur sa charmante personne, au besoin en recommençant à peindre des écriteaux, des centaines, des milliers d'écriteaux. Et elle quitta le père Leiser qui s'arrachait ses derniers cheveux pour reprendre ses pinceaux et tracer, en ronds et en déliés : « Vendredi, Boudin Frais. »

Ce fut également à Amsterdam que, pour la première fois, je fus pris dans les tourbillons des conflits sociaux. Un jour, comme j'arrivais au studio, les ouvriers m'annoncèrent qu'ils s'étaient mis en grève. Ils avaient « occupé » le bâtiment : graves, têtus, les bras croisés, ils se tenaient un peu partout, dans les couloirs, sur les paliers, au milieu du plateau. Visiblement, ils cherchaient à copier les attitudes du Front Populaire français, sans bien se rendre compte que cet élan révolutionnaire convenait assez mal à leur jovialité hollandaise.

Les studios appartenaient à deux frères, vieux célibataires aux joues roses et aux cheveux blancs, tout à fait les personnages replets et sereins que l'on voit sur l'étiquette du fameux tabac « Amsterdamer ». Complètement désemparés, ils me demandèrent de bien vouloir me charger des négociations avec les grévistes. J'appris ainsi la cause de toute cette agitation : depuis trois mois, on avait « omis » de régler aux ouvriers leurs heures

supplémentaires. Indigné, je fis irruption dans le bureau des deux frères, lesquels, assez ironiquement, s'appelaient Biedermann, ce qui peut se traduire par « Honnête Homme ». Notre entretien fut des plus brefs.

— Il est inadmissible que vous ne teniez pas vos engagements, déclarai-je. J'ai connu en *Allemagne des producteurs juifs qui...*

— Juifs ? protesta l'un des frères. Biedermann n'est pas un nom juif. Je ne vois pas...

— Dans ce cas, vous devez payer en tant *que bons chrétiens*, coupai-je.

Ils payèrent, en effet, et la grève se termina aussitôt. Mais non le film. Trois semaines après la date prévue pour la fin du tournage, nous étions encore loin des dernières séquences. *Affolés, les frères Biedermann me* reconvoquèrent.

— Nous vous en supplions, monsieur Ophuls, faites l'impossible pour terminer le film aussi vite que possible. Sinon, ce sera notre ruine. Aidez-nous, comprenez notre situation : vous êtes juif, vous aussi, comme nous !



De tous mes films, le plus international fut sans doute *Yoshiwara*, d'après un roman du Français Maurice Dekobra, avec un scénario dû à la collaboration d'un Anglais et d'un Allemand, mis en scène par moi, tourné à à Paris avec deux vedettes japonaises parlant français. Le producteur avait confié le rôle *principal à Sessue Hayakawa*.

— Est-ce qu'il parle français ? m'enquis-je, méfiant.

— C'est vrai, je n'ai pas songé à poser la *question*.

Le jour même, un câble partit pour Tokyo. La réponse nous parvint quarante-huit heures plus tard. Elle tenait en trois mots : « A la perfection ».



Ils se tenaient un peu partout dans les couloirs.

En débarquant au Havre, Hayakawa dut faire face à l'habituelle meute des journalistes et photographes. Pour ma part, je l'attendais à Paris, de pied ferme. En guise d'entrée en matière, nous allâmes déjeuner au Fouquet's.

— Vous pouvez lui parler en français, me glissa le producteur, tout en serrant vigoureusement la main de l'acteur. Allez-y...

— Avez-vous fait bon voyage, monsieur Hayakawa ? demandai-je.

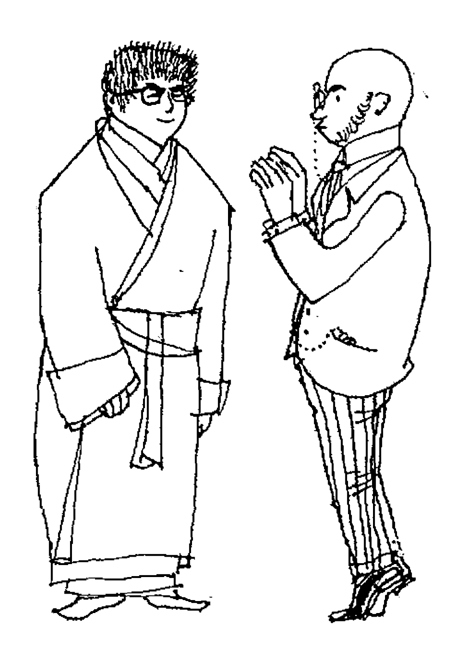
— Grrrrr...

Un grondement bizarre rida le masque impassible du Japonais. On aurait dit un exercice de ventriloque. Déconcerté, je me tournai vers le producteur qui, sous la table, me lança un coup de genou encourageant.

— J'aimerais vous lire le manuscrit, recommençai-je. Voulez-vous que je vienne à votre hôtel ?

— Grrrrr...

Cette fois, j'avais compris : notre vedette n'avait pas la moindre notion de la langue dans laquelle il était censé s'exprimer « à la perfection ». En l'espace de huit jours, il fallut remanier le découpage de fond en comble, de manière à réduire au minimum le texte de notre vedette. Comme on ne pouvait décemment le condamner à un mutisme total, nous lui dénichâmes un professeur de français qui, du matin au soir, devait lui faire apprendre et répéter les quelques répliques restantes.



Nous lui dénichâmes un professeur de français.

Il y avait alors, aux studios Francœur, un décorateur juif-polonais que la direction tenait à garder, malgré son âge biblique et son diabète avancé. Le père Fisch était la mascotte de la maison : engagé à la création des studios, en pleine préhistoire du cinéma, il avait déjà brossé des « paysages » à l'époque où le vieux Nathan jouait encore lui-même dans ses films. Lors des premiers tours de manivelle, comme Hayakawa articulait tant bien que mal sa première réplique, le père Fisch, vénérable débris à moitié sourd et aux trois quarts aveugle, chuchota à l'oreille d'un électricien :

— Ça, par exemple ! On dit toujours que le Japonais est une langue difficile, et je comprends presque chaque mot !

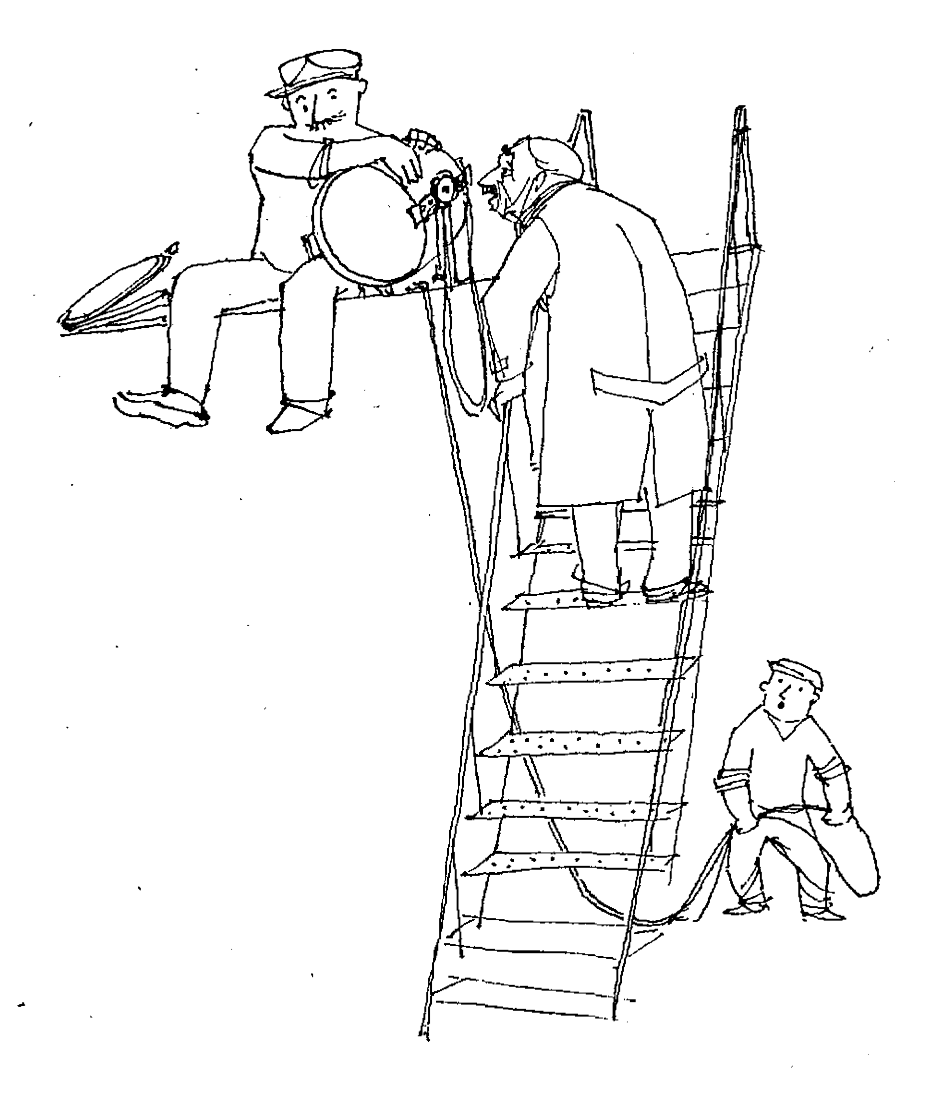
Averti par cette expérience, je fis preuve, vis-à-vis de la vedette féminine Michiko Tanaka, d'une grande circonspection linguistique.

— Je suis navré, mais je ne sais pas le japonais. Voulez-vous que nous parlions anglais, ou français, ou...

— En allemand, pardi ! coupa-t-elle, dans le plus pur dialecte viennois (lequel, soit dit entre parenthèses, n'a que des rapports lointains avec la langue de Goethe). J'ai vécu trois ans là-bas, sur les bords du Danube bleu.

Je devais me donner beaucoup de mal pour lui apprendre au moins quelques rudiments de français. Peine perdue : en cours de tournage, elle découvrit qu'elle était quand même japonaise avant tout. Le film terminé, elle épousa Hayakawa et partit avec lui pour Berlin.

Un soir, en rentrant du studio, je constatai sur les boulevards une agitation inhabituelle. Absorbé par mon travail, j'étais resté plusieurs jours sans ouvrir un journal, négligence qui m'arrivait assez fréquemment. Une amie qui m'accompagnait me parlait vaguement de Munich, de la Tchécoslovaquie, des menaces de guerre, mais ces sujets m'ennuyaient, et je n'écoutais que d'une oreille. Nous avions rendez-vous, pour souper, avec toute une bande, dans une brasserie de la Place Saint-Michel. Le repas était peut-être bon, mais personne ne s'en apercevait : tout le monde parlait en même temps, dans une atmosphère de nervosité contagieuse, et certains me con-



Le père Fisch, vénérable débris à moitié sourd et aux trois quarts aveugle, chuchota à l'oreille d'un électricien.

seillaient vivement de faire mes valises. « Un homme *dans ta situation devrait* filer au plus vite, aux U.S.A., peut-être, ou en Australie. » Stupéfait, je ne sus que répondre. Comment pouvais-je partir alors que j'étais en train de tourner un film! De toute façon, je n'avais aucunement envie de quitter Paris. Soudain, dans la salle, les dîneurs se levèrent et s'étreignirent. Un monsieur barbu que je ne connaissais ni d'Adam ni d'Eve se précipita vers moi pour me donner l'accolade. Des éditions spéciales passaient de main en main : « Daladier, Chamberlain et Hitler à Munich : la Paix est sauvée ! » Près de nous, une dame distinguée, dans sa joie, renversa une table. Mon ami Alexander secoua la tête.

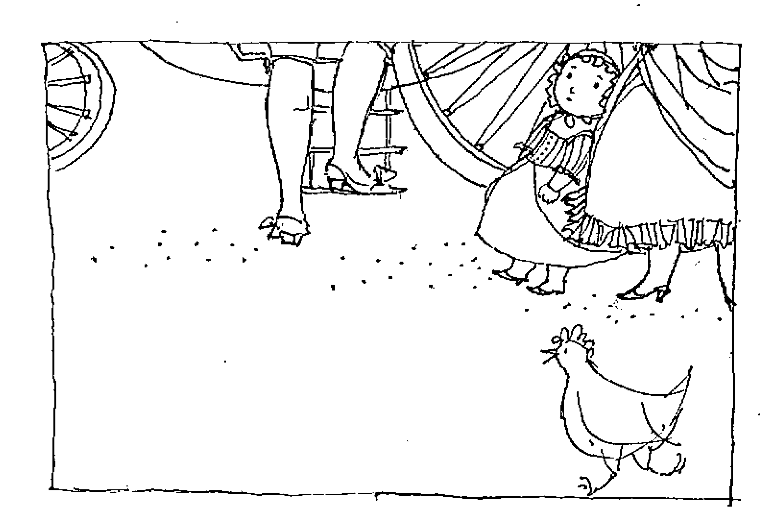
— C'était vraiment la peine d'en parler à Max, grommela-t-il. On a failli l'alarmer pour rien.

***

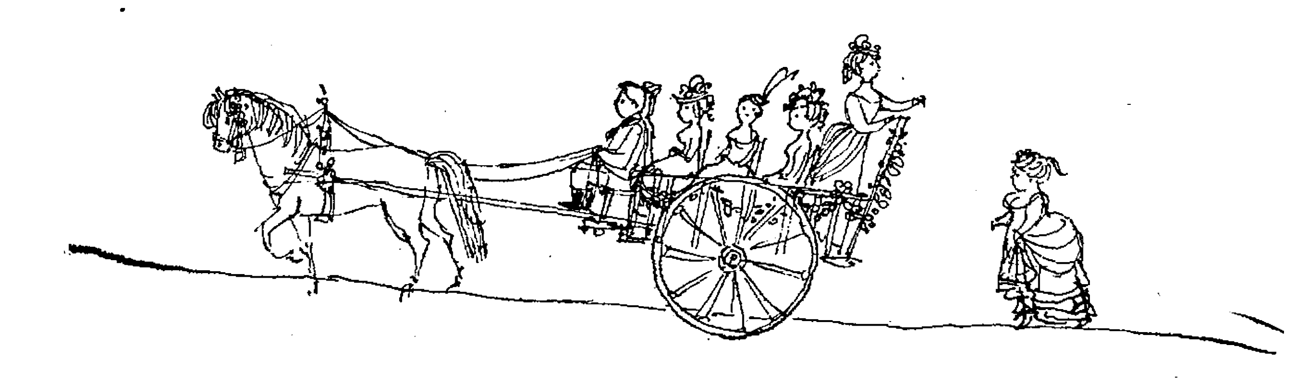
Au cours du film suivant, je ne me laissais plus alarmer bien que, plus d'une fois, le grondement du canon couvrît nos paroles. Il s'agissait de *Werther*; pour tourner les extérieurs, toute l'équipe avait pris le chemin de l'Alsace. De l'autre côté du Rhin, sur les contreforts de la Forêt-Noire, les Allemands jouaient à la guerre, tout comme, de ce côté-ci, les Français dans et devant la Ligne Maginot. Ce ne fut pas un travail de tout repos. A plusieurs reprises, il fallut interrompre les charmants dialogues de Goethe qui, décidément, s'accommodaient mal de ce fond sonore wagnérien. L'ingénieur du son s'était installé au beau milieu d'un champ de blé, plaçant ses appareils derrière un écran protecteur de sa propre confection. « Contre le vent et contre l'époque », expliquait-il, avec un sourire résigné.

Comme nous ne pouvions nous rendre à Wetzlar (Allemagne), où Werther était tombé amoureux de Charlotte, nous nous contentâmes des Vosges. De toute manière, des deux côtés du fossé rhénan, les paysages se ressemblent de façon étonnante. Plus exactement, c'est le même paysage. Le dimanche matin, les cloches qui sonnent sur les deux rives du grand fleuve clament le même chant d'allégresse. Et la douceur qui plane sur le Werther de Goethe s'exprime elle aussi en français comme en allemand. Le poète a conçu son roman pendant qu'il faisait ses études à Strasbourg, il l'a vécu à Wetzlar, et, aujourd'hui, l'œuvre appartient aux deux civilisations. Ce fut sans doute pour cette raison que tout ce fracas guerrier nous troubla si peu. Lorsque des Stukas survolaient nos calèches rococo, nous nous contentions d'incliner légèrement la caméra. Lorsque l'euphorie permanente que vous valait l'abondance de vin blanc menaçait d'engendrer des incidents, il se trouvait toujours quelqu'un pour ramener le calme en invoquant le jeune Goethe. Un soir, à Riquevihr, l'un de nos électriciens, un titi parisien constamment entre deux vins, regagna l'hôtel en titubant, et en brandissant une main ensanglantée.

— La bonne femme du débit de tabac, elle m'a dit qu'elle ne comprenait pas le français, qu'elle parlait allemand... Une chance que j'aie eu mon marteau dans la poche... il n'en reste pas lourd, de sa boutique.



Lorsque les Stukas survolaient nos calèches rococo, nous nous contentions d'incliner légèrement la caméra.



J'ai souvent rêvé de faire un film vraiment consacré à ce sujet...

Le lendemain, nous vîmes arriver monsieur le maire qui s'appelait, de façon caractéristique, Jacques Wiederkehr, nom qui exprimait bien le destin mouvementé de sa région. Il ne me laissa pas le temps de formuler des excuses.

— Que voulez-vous, mon bon monsieur, à chaque orage, c'est nous, les Alsaciens, qui encaissons. Tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, le résultat est toujours le même. Allez faire un tour au village, regardez par les fenêtres : dans chaque maison, les héros de plusieurs générations, morts bien sûr, sont accrochés au mur de la salle à manger. En uniforme de uhlan ou de zouave...

Nous vidâmes une bouteille de Traminer et parlâmes de la paix — celle qu'aimait Goethe. Puis, le maire s'en fut, et je retournai au travail. Ne pas se laisser troubler...

Je pus encore appliquer ce beau principe lors du film suivant, *Sans lendemain*, bien que, cette fois, le tournage fût sérieusement troublé par une mobilisation partielle. Au bout de quelques journées fiévreuses, tout rentra dans l'ordre, pour la dernière fois.

*Sans lendemain* est né de mes impressions parisiennes, des sensations et épisodes vécus au cours de nombreuses nuits, dans des endroits et parmi des personnages dont la seule évocation choque le bon bourgeois. Des impressions, des ambiances (si l'on peut mettre ce terme au pluriel) que, dans tous les pays du monde, la censure a supprimées. Je n'ai jamais vu une seule copie non censurée de ce film. Fait curieux, j'aimais justement ce que l'on ne voulait pas me permettre de montrer. J'ai toujours été attiré par l'univers des souteneurs et des filles — cet univers où reposent tant de soldats inconnus de l'amour, qui forme la base honteuse et pourtant réelle de la morale bourgeoise — j'ai souvent rêvé de faire un film vraiment consacré à ce sujet. Un film dont le scénario serait dû à un Maupassant moderne. Par endroits, quelques instants de ce rêve apparaissent comme un filigrane dans *Sans lendemain*, du moins je l'espère. Mais ce n'est qu'un timide début...

***

Finalement, ma sérénité fut quand même troublée, de façon aussi brutale que définitive. J'allais terminer *De Mayerling à Sarajevo*. Nous tournions, à Romans, les dernières séquences : la visite de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo, et son assassinat. Des milliers de braves provinciaux s'étaient déguisés en Serbes. Sur le trajet du cortège, les magasins avaient fermé, les cloches sonnaient à toute volée, les enfants des écoles chantaient des airs serbes; sur les murs, dans les arbres, en haut des réverbères, des gamins en rupture de ban applaudissaient le couple princier. Le curé avait bien voulu détourner un enterrement pour nous permettre de travailler en toute tranquillité. La mairie était

pavoisée aux couleurs serbes, les ponts décorés aux couleurs autrichiennes ; les policiers portaient l'uniforme des Habsbourg, et de nombreux habitants avaient accroché des tapis sous leurs fenêtres pour faire plus « oriental ». Bref, la ville entière participait avec enthousiasme à ma mise en scène. Ce fut alors que ma sérénité fut troublée...

A l'instant même où l'assassin Princip tira, droit sur l'objectif, le coup de feu qui, vingt-cinq ans plus tôt, avait mis le monde à feu et à sang, à cet instant précis, le chef-accessoiriste arriva en courant :

— Ça y est ! Mobilisation générale, ultimatum allemand à la Pologne...

L'assassin Princip enleva sa perruque et tira de la poche l'enveloppe rouge que, depuis plusieurs jours, il portait sur lui. Je savais qu'il faisait partie de la classe 35, et qu'en sa qualité de spécialiste de je ne sais plus quoi, il devait directement rejoindre son poste, dans les profondeurs de la Ligne Maginot. La grande gare la plus proche était à une heure de voiture. Je pris le volant pour conduire l'assassin Princip à la guerre.

Au bout de dix minutes, il eut une idée :

— Je ferais peut-être bien de téléphoner à mon oncle — il est au ministère de la Guerre — si ça se trouve, ce n'est pas plus grave que l'autre fois.

Nous nous arrêtâmes à un bistrot de village. La petite salle était bondée, la conversation générale et bruyante. Je remarquai que les hommes tenaient leurs épouses par le bras ou par la taille, attitude réservée d'ordinaire aux amoureux. Le téléphone se trouvait dans la cuisine où le patron, rouge de colère, s'affairait parmi les casseroles tout en maudissant les événements.

— Il faudrait les pendre, haut et court !

— Qui ça ? demandai-je.

— Tout le monde, monsieur, tout le monde. J'entendis Princip hurler dans le combiné. Puis, il écouta, raccrocha et me rejoignit dans la salle.

— D'après mon oncle, on y est pour de bon, cette fois.

Comme je regagnais Romans, je constatai qu'il allait falloir reculer la caméra toujours braquée sur l'Hôtel de Ville de Sarajevo : à l'entrée de la mairie, la proclamation de l'Empereur d'Autriche se doublait, déjà, de l'appel sous les drapeaux de la République. Un peu plus tard, dans la foule attroupée autour du carrosse de l'archiduc, beaucoup de mes « Serbes » transportaient déjà la classique petite valise du mobilisé ; ils les rangeaient cependant dans un coin « pour ne pas gâcher la prise de vues ». Mon opérateur était livide.

— Si je m'arrête maintenant..., est-ce que ce serait très grave pour vous, monsieur ? La radio vient d'appeler ma classe... Il ravala sa salive et, d'un geste brusque, me tendit la main : « Au revoir, monsieur. »

L'ingénieur du son avait déjà emballé ses appareils.

— Vous expédierez tout le barda à Paris, lança-t-il à son assistant. Et vous téléphonerez à ma femme. Je dois rejoindre directement mon poste, à Belfort.

Et il s'en alla, désertant son devoir civil pour remplir son devoir militaire. Le coiffeur en profita pour ranger ses flacons dans le camion du son. Il ne prit même pas le temps de refermer la porte, il avait hâte de se mettre en route pour Metz. J'avais l'impression que tout le monde m'abandonnait.

C'est que je n'avais pas encore eu l'occasion de porter l'uniforme français. Je n'avais pas de feuille de route, je ne savais où aller. Un vieux bonhomme qui avait dû faire l'autre guerre, celle de 1914, voulut me consoler.

— Ne vous tracassez donc pas, ils ne vous oublieront pas, soyez tranquille, la guerre n'oublie personne.

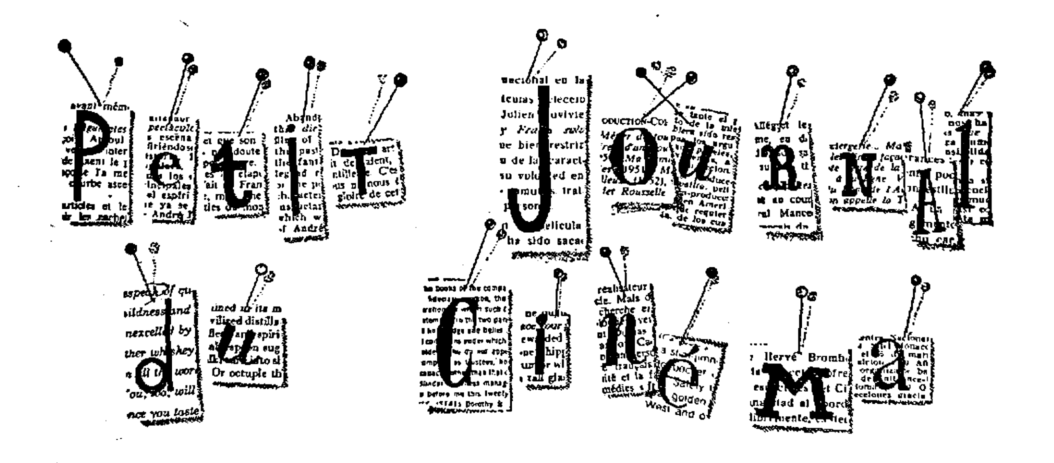
Dans la nuit, je pris la route de Paris. Dans ma voiture, une modeste quatre places, nous étions huit. Uniquement des hommes. Pour les femmes, rien ne pressait. Je crois que je n'ai jamais vu une pluie comme celle de cette nuit, des trombes massives qui semblaient venir de tous les côtés à la fois, même d'en bas. A travers les vitres ruisselantes et boueuses, je voyais, devant nous, derrière nous, des centaines de phares qui, eux aussi, sur les routes normalement si désertes, filaient en direction de Paris. Et je devinais que, dans toutes ces voitures, il y avait des hommes qui allaient se transformer en soldats. J'eus une crevaison. Nous nous arrêtâmes dans la traversée d'une haute futaie pour changer de roue ; dès les premiers pas, la boue visqueuse nous emprisonnait jusqu'aux chevilles. Et le cortège des voitures silencieuses se poursuivait, fantomatique et sinistre. Enfin, une Citroën s'arrêta, et le conducteur vint nous donner un coup de main. C'était un garagiste de Dijon, trempé comme après un bain forcé. La réparation terminée, il nous regarda en secouant la tête :

— Merde ! dit-il. Je n'aime pas la guerre !

Max OPHULS.

*(A suivre)*

*Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.*



## CONFERENCE PREMINGER

*La conférence de presse d'Otto Preminger fut un des meilleurs moments du festival. Brillant, spirituel, pétillant d'intelligence, l'auteur d'*Exodus *mena admirablement sa barque, évitant les pièges que lui tendirent un journaliste russe et... Louis Marcorelles.*

« Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une œuvre à caractère politique, mais plutôt d'un documentaire « moral », démontant minutieusement les rouages qui font fonctionner le Sénat dans un cas précis. Je montre comment réagissent les partis dans une situation donnée, mais je ne les juge pas. Ce n'est pas le but du film. Mais, en évoquant ces faits, je suis amené à répondre à certaines questions, dont la plus importante est : « Peut-on être nommé à un poste important, si l'on a été communiste ? » Je réponds oui. En aucun cas l'appartenance de l'intéressé au parti communiste ne peut être considérée comme une faute, à condition qu'il ne soit plus communiste à l'heure actuelle. Non que ce soit un crime, mais cela suffit, dans les circonstances présentes, à empêcher sa nomination. Je constate ce fait, d'ailleurs évident. »

*Preminger précisa par la suite la signification morale de certains personnages :*

« Je n'ai absolument pas voulu tourner en dérision le parti libéral, en le montrant dirigé uniquement par des lâches ou des incapables. Si vous comprenez mon film ainsi, c'est que je l'ai complètement raté. Par exemple Van Ackerman ne représente pas le parti libéral, mais un type d'homme qui se sert d'une idée pour arriver à ses fins, à n'importe quel prix. Cela donne le Sénateur McCarthy, qui n'a déclenché la grande campagne hystérique contre le communisme que pour satisfaire son ambition personnelle. C'est par « accident » que Mc Carthy est devenu anticommuniste. Pour Van-Ackerman, c'est un peu la même chose.

Quant à Leffingwell, j'ai essayé au contraire de le montrer comme un personnage profondément honnête, probe et généreux. Ce n'est pas parce qu'il cache qu'il a été communiste qu'on doit le prendre pour un lâche ou un renégat. On le contraint à cacher ce fait. Je crois que beaucoup de gens auraient agi de même ; d'ailleurs son honnêteté le pousse à aller rencontrer le Président pour lui avouer la vérité.

Le personnage joué par Don Murray? Il a commis une faute que nous avons tous commise dans notre jeunesse : l'homosexualité (1). Ce n'est pas cela qui peut le rendre antipathique. Il ne se suicide pas à cause de cela (il existe un grand nombre de politiciens homosexuels qui ne se sont jamais suicidés), mais parce qu'il se rend compte que son passé serait une perpétuelle négation des principes moraux qu'il est censé prêcher. Il refuse cette malhonnêteté.

*Advise and Consent* n'est pas un film à clé, et les séquences où apparaît Burgess Meredith ne prétendent pas s'inspirer de l'affaire Alger Hiss, mais, bien sûr, il existe de nombreux points communs entre les deux situations. »

*Quelques instants plus tard, nous retrouvons, seul, Otto Preminger. Il précise que le livre d'Allen Drury possédait un caractère éminemment réactionnaire, Seab Coaley, le sénateur de droite, y était dépeint comme un héros, et qu'il essaya de changer cette optique :*

« *Si Advise and Consent* ne critique aucun

(1) Nous certifions l'humour, à défaut de la traduction.



Charles Laughton et Walter Pidgeon dans *Advise and Consent* d'Otto Preminger.

parti, il s'attaque néanmoins au maccarthysme, qu'il condamne, je l'espère, sans équivoque. Je suis libéral et j'estime que le maccarthysme est une hystérie haïssable, mais que l'on ne peut pas rattacher à un parti, ni même à une idée...

Le morale de mon film peut paraître pessimiste, puisque tous les efforts des sénateurs seront ruinés par la mort du Président et que Van Ackerman se retrouve avec un meurtre sur la conscience, mais je crois qu'il s'agit seulement d'une vision réaliste du monde et de la politique. Toute forme de gouvernement est sujette à caution, mais je pense sincèrement que le Système américain est le meilleur, malgré ses défauts. Pour prouver cela, je dois montrer ses défauts, c'est le propre d'une démocratie réelle. »

*Puis Preminger se lance dans un vibrant éloge de l'école de cinéma de Moscou, des méthodes de travail* (« Ah ! si nous avions cela aux U.S.A. ! »), *et parle longuement de toiles de Matisse et de Gauguin qui l'ont vivement impressionné dans les musées russes.* — B. T.

## PETITES CHOSES CANNOISES

Les sélections nationales du court métrage furent, une fois de plus, lamentables : on choisit systématiquement les films qui ont coûté le plus cher, qui mettent le mieux en valeur les ressources touristiques du pays. Mieux encore, on tire au sort, on prend n'importe quel essai, pourvu qu'il soit abscons, avec photo léchée ou très originale. Le principal est que le spectateur ne comprenne rien au film et, de ce fait, ne puisse avancer de critiques. Une sélection particulièrement aberrante fut l'italienne : tous les courts métrages transalpins récents que j'ai pu voir étaient supérieurs à la promenade de photographe dans Rome et à la visite de la Char-

treuse de Pavie en suivant le guide qui nous ont été infligées. Je suggère que, étant donnée la moindre importance du court métrage, Cannes adopte le principe des « invitations », cher à Venise, et supprime le principe de la sélection officielle.

Devant cette nullité, les meilleurs films furent, par force, les ouvrages tape-à-l'œil destinés à être couronnés, et qui y réussirent : *La Rivière du hibou* (Robert Enrico, France) et *Pan* (H. van der Horst, Pays-Bas).

Le film d'Enrico possède des qualités techniques exceptionnelles, mais l'absence presque complète de spontanéité fait qu'il ne tient plus à la deuxième vision; les effets spéciaux visuels et surtout sonores n'échappent pas au ridicule, la surprise et la fascination première ne jouant plus. Le public ne voyant généralement les films qu'une fois, cette constatation ne saurait être une critique. On pourrait dire que *La Rivière du hibou* est un film qui fait reculer le cinéma de dix ans, mais ce serait lui accorder un pouvoir qu'il n'a pas.

*Pan* (gosse + marais + oiseaux + chromos) est une réussite à la mesure de ses thèmes et de ses ambitions formelles. Même Lamorisse est battu. Dans le cadre d'une telle formule, on ne peut pas faire mieux, et il y a même quelques idées de montage fortes et de rares traits d'authentique poésie pour qui n'est point révolté par la nature de l'entreprise.

Peut-être le meilleur était-il *Hampi*, film agrandi où Rouch montre une fête religieuse au Niger. Enfin, un peu de vie, enfin des contre-jours sans soin, une caméra parkinsonnienne, voilà qui apporte un peu d'air frais dans l'univers vicié du court métrage. Mais il n'y a là rien de nouveau par rapport aux *Fils de l'eau* et aux *Maîtres-fous*. Et il eut été paradoxal de couronner une œuvre mineure d'un très grand cinéaste, même si elle dominait encore les autres. — L. M.

## APRES CANNES

Peu avant la clôture du Festival, la Journée du Cinéma New Yorkais a relayé la Semaine de la Critique dans le domaine des films d'essai ésotériques, dont le plus particulier était l'œuvre abstraite de Jonas Mekas, *Guns of the Trees*. Je n'en dirai pas de mal, car il est d'usage aux *Cahiers* de ne parler que des films auxquels l'on trouve un intérêt.

Par contre, la Semaine de la Critique, elle, s'acheva brillamment avec *Les Inconnus de la terre* (Mario Ruspoli, France), dont nous avions déjà vanté les qualités lors du Festival de Tours, et *Football*, dernier né de l'équipe Drew-Leacock. *Alias Gardelito* (Lautaro Murua, Argentine), au contraire, déçut : sans doute s'agit-il d'une œuvre exceptionnelle comparativement à la médiocre production locale, mais ses recherches photographiques et ses effets d'atmosphère ne valent jamais l'efficacité ni la simplicité des petits policiers américains sur des thèmes semblables. *Mauvais gars* de Spsumu Henri est l'une des rares, bandes nippones arrivées en Europe qui ne soit ni film-sabre, ni film-rasoir, comme ceux de Kurosawa, Yamamoto et Kinoshita. Cette chronique très nouvelle vague (budget 8 millions de francs) de la vie des délinquants juvéniles, depuis le premier vol jusqu'à la maison de redressement rappelle, par le ton, *Passions juvéniles* de Shintaro Ishihara, en moins tendre, en moins subtil, mais avec, en plus, le sens de la violence, un foisonnement de détails réalistes inédits, et le style de tournage et de montage du cinéma-vérité.

Le Marché du film révéla, en plus de Lady Macbethovskaia, une autre recrue intéressante pour nos cinémas d'art et d'essai, *Circa de Las Estrellas (Près des étoiles)* de Cesar Ardavin, le plus primé des cinéastes espagnols, mais néanmoins le meilleur, semble-t-il. Le film nous montre tout ce qui se passe en une soirée dans une famille — jeunes, demi-jeunes et vieux — qui habite le dernier étage, c'est-à-dire la terrasse, d'une maison populaire d'une grande ville. Tout est soigneusement dosé pour que chaque personnage représente un type bien défini et puisse ainsi s'opposer nettement aux autres, et pour que le maximum d'événements, petits ou grands, soit inclus dans cette soirée. Ce cumul est arbitraire, invraisemblable ; mais nous ne nous en apercevons qu'après la projection, à la réflexion, car Ardavin nous fait croire à son film par une accumulation identique de petits détails, gestes, dialogues réalistes souvent inconnus à l'écran. L'adresse roublarde de ce film lui vaudra-t-elle l'adversité de nos intellectuels ? Espérons quand même qu'ils sauront en apprécier la vérité sans être gênés par un unanimisme conventionnel que le résultat, comme chez Becker, dépasse de beaucoup. Le précédent Ardavin, *El Lazarillo de Tormes*, couronné à Berlin, fut détesté par nos critiques pour des raisons également théoriques, qu'aujourd'hui *Près des étoiles* me fait supposer de peu de valeur.

Avec *Poliorka* ou *Les Moutons de Praxos*, Bernard-Aubert a rompu avec la belle franchise naïve des *Lâches vivent d'espoir*. Il en résulte une honnête illustration d'un sujet admirable et émouvant.

Par la valeur et les ambitions, *La Poupée* est une œuvre comparable à *L'Année dernière à Marienbad*, auquel elle ne doit absolument rien, je m'empresse de l'ajouter. Quoique plus compréhensible au niveau du récit, le film est plus obscur dans sa signification et dans la nature exacte de ses ambitions. On est déconcerné par le manque constant de rapports, certainement voulu par les deux auteurs, entre les admirables dialogues d'Audiberti, et les efforts plastiques originaux de Jacques Baratier, couronnés de succès, mais dont on ne voit par la raison. — L. M.

---

Ce petit journal a été rédigé par Luc Moullet et Bertrand Tavernier.

# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

- ● inutile de se déranger.
- * à voir à la rigueur
- ** à voir
- *** à voir absolument
- **** chef-d'œuvre

| Titre des films ↓ / Les Dix → | Henri Agel | Michel Aubriant | Jean-Louis Bory | Jean Domarchi | Jean Douchet | Pierre Marcabru | Louis Marcorelles | Claude Mauriac | Jacques Rivette | Georges Sadoul |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Le Fleuve sauvage** (E. Kazan) | * * * | | * * * | * * * * | * * * | * * * * | * * * | | * * * * | |
| **Le Caporal épinglé** (J. Renoir) | * * * | * * * | * * | * * * * | * * * * | * * * | * * * * | * | * * * | * * * |
| **Le Signe du Lion** (E. Rohmer) | * * | | * * * | * * * | * * * | * * * * | * * * | * * | * * * | * * |
| **Les Maraudeurs attaquent** (S. Fuller) | * * | | * * * | * * * | * * * | * | * | | * | ● |
| **L'Inquiétante Dame en noir** (R. Quine) | | | * | * * * | | | | | * | |
| **Le Visage du plaisir** (J. Quintero) | | | | * * * | * * | * | | * | * | |
| **La Fille à la valise** (V. Zurlini) | * * * | ● | * * | * * | * * | | * | ● | * * | * |
| **L'Œil du Malin** (C. Chabrol) | | * | ● | * * | * * | | * * | * | * * | |
| **Liberté 1** (Y. Ciampi) | * | * * | | * * | | * | * | * | ● | * |
| **Histoire de Chine** (L. McCarey) | | | | * | * * | | | | * | ● |
| **Les Innocents** (J. Clayton) | ● | * * | * * | * * | * | * | ● | ● | ● | ● |
| **La Rumeur** (W. Wyler) | ● | * | ● | * | | ● | * * * | | ● | |
| **Un Singe en hiver** (H. Verneuil) | ● | * * | ● | * | ● | ● | | * * | ● | ● |
| **Le Jugement dernier** (V. De Sica) | * | ● | ● | ● | ● | | | * | * | |
| **Eté et fumées** (P. Glenville) | | ● | ● | * * | ● | | | | ● | |
| **La Rue chaude** (E. Dmytryk) | ● | * | | ● | | ● | ● | | * | |
| **Phaedra** (J. Dassin) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | | ● | * | * |
| **Le Monte-Charge** (M. Bluwal) | | | ● | | ● | ● | | * | ● | |
| **Les Amants de Teruel** (R. Rouleau) | ● | ● | ● | | ● | ● | | ● | ● | * |

# LES FILMS



Jean-Pierre Cassel et Conny Froboess, dans *Le Caporal épinglé*, de Jean Renoir.

## Naissance d'un soleil

LE CAPORAL EPINGLE, film français de JEAN RENOIR. *Scénario :* Jean Renoir et Guy Lefranc, d'après le roman de Jacques Perret ; dialogues de Jean Renoir. *Images :* Georges Leclerc. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, O. E. Hasse, Claude Rich, Jean Carmet, Jacques Jouanneau, Conny Froboess, Mario David, Philippe Castelli, Raymond Jourdan, Guy Bedos, Gérard Darrieu, Sacha Briquet, Lucien Raimbourg, François Darbon. *Production :* Les Films du Cyclope, 1961. *Distribution :* Consortium Pathé.

La critique ayant eu droit, dans ces *Cahiers*, à un numéro spécial, il serait malséant d'en reparler. Toutefois devant les réactions de sottise, d'incompétence, de mauvaise foi ou même de malhonnêteté intellectuelle que suscite

*Le Caporal épinglé*, l'envie me prend de rouvrir le débat. Mais à quoi bon ! Il est convenu de confier la mission difficile de critique cinématographique, qui devrait être celle d'un éclaireur, à des aveugles. Et puisque tant de mes excellents confrères en ont conscience, que certainement cet affreux drame secret les torture, pourquoi raviver leur peine ? Il doit être tellement douloureux de pratiquer une fonction pour laquelle on sait que l'on n'est pas fait. Voyez Ballochet (celui de Renoir et non de Jacques Perret), et où ça le mène.

On accuse, entre autres griefs, *Le Caporal épinglé* de n'être qu'une ressucée de *La Grande Illusion*, parce que ce film reprend un thème identique : celui de prisonniers de guerre qui cherchent à s'évader. Absurdité. Renoir procède comme quelques-uns des plus grands cinéastes : Fritz Lang, Hitchcock, McCarey ou Capra. Et c'est normal. Au bout de vingt, trente, quarante ans, l'artiste éprouve le besoin de revenir à une œuvre qui lui est chère, mais qu'il enrichit alors de l'approfondissement de sa pensée et de la modification de style qui en résulte.

Car enfin, et c'est l'évidence, *Le Caporal épinglé* a une signification fort différente de celle de *La Grande Illusion*. (Il en était de même du second *Homme qui en savait trop* par rapport au premier du nom, ou encore du *Tigre d'Eschnapur* en fonction du scénario originel. *La Grande Illusion* était un film qui, se fondant sur les événements de la Première Guerre Mondiale (qu'avait vécue personnellement Renoir — il y fut blessé et prisonnier), répondait principalement à l'angoisse de 1938, par un appel à la paix. D'où son immense succès. *Le Caporal épinglé*, qui traite de la Seconde Guerre (que n'a pas vécu intimement le cinéaste, alors à Hollywood), sert de prétexte à une réflexion sur le destin spirituel de l'humanité, tel qu'il apparaît à Renoir en 1962. Plus abstrait, le propos est plus ambitieux, mais aussi plus complexe et difficilement discernable. J'accuse donc les contempteurs du film de n'être resté qu'à sa surface, sans même avoir essayé de l'examiner.

Il suffit pourtant de comparer superficiellement les deux films pour en saisir la différence fondamentale. *La Grande Illusion* met en présence deux peuples en guerre qui possèdent la même civilisation, donc la même échelle de valeurs. L'action s'y déroule dans un milieu d'officiers, par surcroît hommes faits, conscients et respectueux de ces valeurs. Les différences entre eux ne s'établissent pas entre vainqueurs et vaincus provisoires, mais bien par rapport à la hiérarchie acceptée des valeurs, c'est-à-dire en fonction des différences de classes sociales. Dès lors, dans ce monde, s'évader prend des sens différents selon la classe. Pour l'un il s'agit d'obéir à une notion d'honneur et de devoir patriotique, pour l'autre à un besoin impérieux, affectif et quasiment sensuel de retrouver sa patrie. Prisonniers et gardiens, finalement, participent d'un monde structuré où chacun connaît la règle du jeu qu'il doit jouer.

Il en va différemment du *Caporal épinglé*. Nous sommes introduits, ici, dans un univers qui vient de voir s'effondrer brutalement toutes ses valeurs, parmi des hommes, sous-officiers ou simples soldats, qui ressentent d'autant plus vivement cet écroulement qu'ils sont d'abord des hommes jeunes et que leur éducation et leur mode de vie ne les avait nullement préparés à ce chaos moral. Un troupeau hagard de vaincus se voit contraint de céder la place à un ordre vainqueur aux valeurs fausses. Aucune communication n'est donc possible entre eux, à une seule exception pourtant : celle qui a trait à l'unique valeur qui leur reste en commun, la profession (conversation entre les deux adjudants de carrière, complicité dans la « planque » entre Ballochet et son gardien). Encore est-il que, dans ce cas, cette valeur joue un effet dégradant, source de bassesse et de lâcheté.

Un vide brutal survient dans l'existence de ces hommes qu'il rend soudainement vaine. Un univers désolé et dénué de sens les environne où, les règles s'étant évanouies, c'est le jeu même de la vie qui est en question, l'homme et son être. Dès lors, dans *Le Caporal épinglé*, s'évader prend un caractère d'urgence qui ne se trouvait pas dans *La Grande Illusion*. Il faut absolument *se sauver*, c'est un besoin vital. Et c'est d'autant plus nécessaire qu'il ne s'agit plus d'affronter, comme dans *La Grande Illusion* le risque immense de l'évasion et ses souffrances, soutenu par l'espérance de se retrouver libre dans un pays libre, mais bien de se retrouver captif dans un pays occupé, vaste stalag à qui manque même la relative quiétude des camps.

Bien que la tentation soit grande, devant *l'absurdité apparente de l'entreprise*, — et Caporal lui-même après ses trois premières tentatives avortées sera prêt à y succomber — il faut absolument refuser de s'installer dans un état végétatif, de s'enfermer dans son donjon à la manière de Ballochet, pour vivre *matériellement parlant*, de la façon la moins inconfortable possible. Aux séductions de la matière, Caporal préférera la lutte spirituelle.

S'interroger sur son itinéraire, c'est s'offrir la possibilité de découvrir le sens véritable du film. Pourquoi Caporal s'évade-t-il ? Pourquoi d'autres s'évadent-ils, pourquoi leurs échecs, pourquoi seuls Caporal et Pater réussissent et pourquoi six évasions ? Avant même d'essayer d'y répondre, j'ouvre une parenthèse. Le scénario, tel qu'il a été imaginé, appartient entièrement à Renoir. Le livre de Jacques Perret ne lui a fourni que les personnages et l'idée générale, mais aucune des évasions du livre ne ressemble, ni dans le détail, ni dans les intentions à celles du film. Par exemple, Ballochet, dans le roman, ne participe pas à la première tentative qui se déroule donc tout à fait différemment et où seul Caporal se fait épingler. De même, Perret abandonne Ballochet en cellule. Il ne meurt pas comme dans le film, en s'évadant d'une manière théâtrale (scène qui n'est pas sans rappeler celle de Le Vigan dans *Les Bas-fonds*), etc. Le film porte entièrement la marque de la rêverie intime de Renoir.

Il se divise en deux parties distinctes qui comprennent chacune trois évasions. Dans la première, Caporal n'éprouve le désir de s'évader que comme un besoin vital et presque physiologique, au point qu'à sa seconde tentative il profitera d'une envie d'uriner pour satisfaire son besoin de s'échapper, situant allégrement les deux choses sur le même plan. Ce qui lui vaudra, évidemment, d'être, avec son ami Pater, déchargé comme une vulgaire ordure au pied d'un garde-chiourme du camp. Ces trois premières expériences, en effet, parce qu'elles ne sont que l'expression de ce besoin inconscient d'être, sont vouées nécessairement à l'échec.

Un examen de leur progression n'est pas sans intérêt pour saisir la démarche de notre cinéaste. La première tentative réunit, donc, les trois principaux personnages du film, Caporal, Ballochet, Pater. Elle tourne court. Pater et *Caporal ont à peine franchi le mur* qu'ils sont repris. Raison : Caporal perd un temps précieux à rechercher Ballochet qui, par peur, a fait semblant de perdre ses lunettes. Première leçon qui sera retenue : ne jamais se retourner, ni sur un ami, ni sur son passé, ni *sur soi-même*. L'aventure, même si elle est tentée à plusieurs, ne peut être qu'individuelle. Elle contraint à s'arracher à tout et à soi. L'existence est à ce prix. La seconde tentative, que j'évoquais plus haut, enseigne ceci: l'aventure est trop essentielle pour supporter l'improvisation, le simple désir et la seule fantaisie.

Ces deux leçons apprises, Caporal se croit en mesure de réussir sa troisième tentative. Illusion. Certes, il la prépare soigneusement, met en jeu toutes ses qualités d'homme, use de son intelligence et de sa volonté. Mais, il l'ignore encore, ce n'est point suffisant. Est-ce par peur, ou au fond par prescience, sentant que pour Caporal ce n'est pas encore le moment, que Pater, qui était des deux premiers essais, refuse de participer à cette *expédition ? Il préfère laisser à* Penchagauche, garçon de café, le soin de le remplacer. Dans le train qui les mène à la frontière, les deux hommes rencontrent un troisième évadé, déguisé en femme. Tout se passe comme si ce dernier avait accompli un chemin (solitaire, il en est, lui aussi, à sa troisième évasion), que ni Caporal et encore moins Penchagauche n'ont encore parcouru, comme s'il avait la grâce. Et comme Penchagauche, qui ne fait rien avec grâce, veut imiter son coup des toilettes, il se fait aussitôt épingler. Caporal, se rappelant la première leçon, se garde bien d'intervenir. Il n'en sera pas sauvé pour autant, et le prisonnier travesti, accédant sous son nez à la liberté, ne pourra que lui jeter un rapide regard de regret et de compassion. Repris, Caporal est soumis à la brutalité des camps disciplinaires. Après cette épreuve physique, pure contrainte de la matière, qui le laisse sans force, Caporal, grâce à Ballochet retrouvé qui s'est installé confortablement dans la vie des camps, s'abandonne aux délices de la matière jusqu'au moment où celle-ci lui rappelle sa vraie nature, qui n'est que souffrance. Une rage de dents violente le conduit chez une dentiste. Fin du premier volet. Caporal n'est toujours pas en mesure de saisir la



*Le Caporal épinglé.*

leçon de cette troisième tentative. Un stock-shot sur le blitz de Londres.

Deuxième volet, ou la conquête du spirituel. Nous retrouvons Caporal dans le cabinet dentaire pour la dernière séance. Or, sans qu'il le sache, la douleur de Caporal était moins physique que morale et, s'il avait un besoin urgent de soins, c'était moins ceux du corps que de l'âme. Il lui fallait la révélation d'une valeur pure et idéale, celle de l'amour. Une idylle est née entre lui et la fille du dentiste, idylle d'une douceur et d'une tendresse infinie qui nous vaut certainement l'une des plus belles et plus bouleversantes scènes d'amour jamais vues au cinéma. (Cette seule scène aurait dû suffire à tous les soi-disants critiques pour les convaincre qu'un cinéaste capable de l'imaginer et de la diriger, non seulement n'est point fini, mais n'a jamais été aussi grand). Et c'est alors que, se retrouvant seul dans la bibliothèque avec la fille, Caporal comprend la leçon de sa troisième tentative.

Il comprend, en effet, que ses évasions étaient absurdes et forcément vouées à l'échec. Elles consistaient à déplacer un corps d'un minuscule camp de prisonnier à un autre camp, plus vaste mais tout aussi captif, la France. En fait, cette liberté tant désirée, parce que purement physique et matérielle, le destinait à demeurer prisonnier, ce à quoi Caporal avait bien failli céder en acceptant son sort. Mais dans cette bibliothèque, parmi ces livres, fruits de la sagesse, de la beauté et de la grandeur humaine, la jeune fille livre à Caporal la clé de la

réussite, qui nous vient du fond des âges : donner un sens à son combat, refuser d'être esclave.

Ainsi une jeune fille lumineuse achève dans le vrai ce qu'une apparence de femme, le prisonnier travesti, avait laissé pressentir à Caporal en l'induisant en erreur. Car qui était-ce ce prisonnier ? Maintenant, que Caporal vient d'accéder à un ordre supérieur, il est peut-être à même d'en percer la vraie nature. Etait-ce un signe ? Il est bien vrai qu'il se présente à Caporal sous le signe du signe. Il saisit immédiatement dans le comportement de Penchagauche et de Caporal le signe qu'ils sont des prisonniers évadés. Il leur fait signe de remonter dans le wagon. Il apprend à Caporal les signes pour s'échapper de la gare frontière. Il jette enfin à Caporal un dernier signe d'intelligence avant de disparaître. Signe, il était peut-être celui d'un cheminement spirituel que Caporal n'avait pas encore accompli, mais signe trompeur, puisqu'il invitait notre héros à le suivre, sachant pertinemment que Caporal ne le pouvait.

Etait-ce une illusion ? Il est bien vrai qu'il passe pour ce qu'il n'est pas (une femme alors qu'il est un homme, une jolie femme alors que... et l'illusion est si parfaite qu'on lui confie même un enfant) et passe par où on ne peut pas, s'évanouissant comme par enchantement (les toilettes, la frontière). Illusion que poursuit Caporal, rêve de sa fausse liberté qui soudain s'échappe, le laissant seul face à la réalité.

Etait-ce la mort tout de noir vêtue ? La mort qui fait signe à Caporal, rejetant Penchagauche, trop balourd pour elle; la mort qui joue de l'illusion de la liberté pour mieux posséder notre héros; la mort, enfin, qui jette un dernier regard de regret et de compassion, certes, mais surtout d'une suprême ironie, avant de le livrer aux coups de feu et aux aboiements des gardes-chiourme, de l'abandonner à la matière qui se chargera de tuer son âme ? Répondre pleinement à ces questions appartient à Caporal et au spectateur, lequel ne peut pas ne pas avoir été sensible au climat de pur fantastique qui baigne tout le film et en particulier cette scène. La façon dont le travesti disparaît, libre derrière la porte du buffet de la gare, alors que surgissent immédiatement après deux SS, ne me laisse, quant à moi, aucun doute sur les intentions véritables du cinéaste.

Voici donc que notre Caporal, illuminé par la révélation, tout gonflé de son importance essentielle, rentre au camp, rejette les facilités et les complaisances matérielles, balaye Ballochet, et part aussitôt vers un nouveau combat, un combat, celui-là, véritable et sensé. Aussitôt arrivé à la ferme, Caporal tombe sur Emile, le culterreux. Et, dès le lendemain, au petit matin, les voilà s'évadant. Quatrième évasion qui, malgré toutes les ruses de Caporal, sera déjouée par la faute d'Emile et de sa grosse valise (cf. première leçon). Mais n'est-ce pas plutôt par la faute de Caporal ? Avoir compris la nécessité d'une échelle de valeurs individuelle ne suffit pas. Il reste l'essentiel : apprendre à vaincre les contraintes de la matière par la force de l'âme attachée intensément à ces valeurs. C'est, il me semble, la raison pour laquelle Renoir réutilise le même plan, qui nous montre l'arrivée de Caporal au camp disciplinaire. La première fois, il y avait été brisé. Cette fois, il s'y forgera.

Déjà il se sent détaché de la matière et même s'en joue. Il ose, que dis-je, il peut rompre le cercle infernal et remonter jusqu'à Ballochet, le malheureux Ballochet, employé au gaz de son état (mauvais état) civil, qui foudroyé précédemment par l'arrivée jupitérienne de Caporal est enfin sorti de sa torpeur. Une vilaine grimace, fort déplacée, envers son supérieur germanique, marque, d'une façon dérisoire et pathétique, son réveil moral. Elle suffit à le renvoyer, un sac de pierres sur le dos, crapahutant sous les aboiements d'un garde-chiourme de la matière. L'amitié des deux hommes retrouvés, un moment altérée, se ressoude aussitôt et les voici tous deux face à cette matière dont ils étaient esclaves et qui se révèle à eux dans sa dégradation finale, la déjection. Olympien, Caporal, dominant cette matière fécale, la vide, tandis que Ballochet, devenu aussi antimatière qu'il s'était complu auparavant dans la matière, pour échapper à la corvée de cette peu ragoûtante manipulation qui heurte son goût délicat d'artiste, se dirige vers les latrines, entraînant Caporal derrière lui, avec grâce. Un balourd qui se trouvait là, et qui ne fait rien avec grâce, croyant facile de l'imiter, se retrouve aussitôt la louche à m... dans

la main. La correspondance avec la scène de Penchagauche dans le train (il s'agissait encore de latrines, donc de matière) ouvre un aperçu sur ce qu'est réellement Ballochet, réplique inversée du prisonnier travesti.

Aux latrines, donc, Ballochet, sur le siège, se libère de sa matière, dans le même temps qu'il soulage sa conscience. Devenu âme, il est prêt pour la grande évasion. N'étant plus réellement de ce monde, il offre sa nouvelle réalité en représentation. Il frappe les trois coups du théâtre, domaine privilégié, on le sait, pour Renoir, de l'imaginaire où tout devient possible. Ballochet, dès lors, cesse d'être Ballochet, le Ballochet faussement détaché du monde qui regardait les autres et les événements comme un spectacle pour se muer, lui-même, en spectacle et enfin exister. Qu'est-il alors ? Certainement pas un signe, mais une figure, figure de toutes les plus hautes valeurs humaines, la dignité, l'héroïsme, la poésie, l'art. Certainement pas une illusion, mais un mythe qui draine derrière lui, comme le sillage d'une comète, non seulement les rêveries collectives, mais les collectivités elles-mêmes (ici, la mise en scène est trop explicite pour que l'on s'y attarde). Certainement pas la mort, mais une façon idéale de mourir en triomphant de la mort, parce que l'existence ne s'accomplit qu'au moment où elle est renvoyée au néant, parce que, figure et mythe, elle n'est plus qu'un tissu immatériel de rêve.

Ainsi s'achève la cinquième tentative d'évasion de Caporal. Car il s'agit bien de son évasion à lui et non de celle de Ballochet. Laissons-nous mener, une fois de plus, par la mise en scène qui, dès la porte franchie — toujours la porte —, abandonne Ballochet et revient vers Caporal, lequel, seconde par seconde et intensément, vit cette évasion qui est la sienne. Car Ballochet, en représentation, assume sa propre projection et la tentation ultime du cheminement spirituel : celle qui consiste à se réfugier, par un mysticisme poétique, dans les valeurs pures, au détriment de l'affrontement avec le réel, c'est-à-dire de l'imposition de ces valeurs dans le monde, c'est-à-dire encore de la création, seule preuve de l'existence.

La souffrance de ce déchirement passée, Caporal est enfin prêt pour la sixième et ultime évasion. C'est donc le moment où il doit retrouver Pater. Car seul Pater peut et doit réussir l'évasion avec Caporal. La raison en est facile à comprendre. Penchagauche, le garçon de café, Emile, le paysan, Ballochet, l'employé au gaz, ou Le Bègue, poinçonneur de métro ont tous une profession. Penchagauche et Emile, dans ce marasme des valeurs où ils se trouvent plongés, considèrent leur métier comme la dernière *valeur* à laquelle ils puissent se raccrocher. Mieux, ils n'existent que par rapport à elle. Or cette valeur est extérieure à leur être véritable et les aliène. Dans ce cheminement spirituel à la recherche de sa propre existence par la conquête des valeurs intimes, on conçoit qu'ils ne trouvent aucune place. Ils sont éliminés d'office. Il en va différemment pour Ballochet, lequel considère son métier comme dérisoire, comme un empêchement à sa vraie valeur. Mais son attitude est de fuite perpétuelle, d'évasion par le rêve. Incapable d'assumer la valeur de son existence, il sacrifie cette dernière aux plus nobles valeurs, il s'anéantit en se faisant valeur.

Pater, donc, est le seul, avec Caporal, à ne posséder aucun métier, à n'être attaché à rien. Il est le vagabond, dépourvu même de la notion de valeur, qui se contente d'exister, à l'état naturel. Mais il existe. Il se trouve donc le seul à être disponible à la liberté, au stade encore animal certes (et son amitié pour Caporal a tout de l'affection d'un chien). Il appartiendra à Caporal, au terme de son périple spirituel, de lui enseigner le prix de son existence.

Le Bègue, lui, bien qu'il accorde une importance beaucoup plus factice et ostentatoire que réelle à son métier, est en fait, le plus proche de Pater. A une nuance près, toutefois, Pater est un être libre, parce qu'il est un homme de surface, qui vit à l'air libre. Le Bègue vient des profondeurs, toujours dans un trou, engoncé dans la matière, aussi mal dégrossi dans sa forme qu'empêtré dans son langage. Il est si peu libre de son être qu'aussitôt à la surface il est perdu. Son accoutrement qui le fait repérer n'est que le révélateur de son origine et de ce qu'il est vraiment. Seul, le sourire qui éclaire son visage lorsqu'il voit s'échapper Caporal et Pater laisse deviner sa découverte d'un nouveau monde.

Mais revenons à cette sixième évasion et à ce qui la caractérise : le hasard qui se met au service des évadés. Dans les tentatives précédentes, en effet, le hasard semblait favoriser chacune des entreprises à leur début, jusqu'au moment où, d'une manière grotesque, ironique, farfelue, tragique, il les stoppait net. C'est toujours lui qui « épinglait » les fuyards. Nous retrouvons là l'une des idées-forces de Renoir. Le hasard c'est la vie, la vie n'est qu'imprévu. Tout ce qui entrave la vie, cherche à réduire le hasard et ses risques, empêche la liberté, annihile l'existence. (En ce sens, la profession, en tant que forme rigide de l'existence — et dans sa forme ultime elle aboutit à l'adjudant Dupieu — va à l'encontre de ce qui seul importe : le *sentiment toujours disponible* de la plénitude de la vie). Le hasard, matière première de la création, ne se livre qu'à celui qui, au terme d'une expérience intime et spirituelle, a pénétré la signification profonde de la vie et se trouve toujours prêt à l'accepter. Caporal, parvenu justement à ce terme, est désormais en prise directe avec la vie. Il peut compter sur le hasard comme son plus fidèle allié. A preuve, sa façon de sortir du camp, aussi simple que bonjour, façon dont aurait rêvé Ballochet et qui rejoint par sa simplicité l'aisance que semblait rencontrer le prisonnier travesti dans ses déplacements.

Entraînant Pater et le Bègue, Caporal se doit de rencontrer la source de sa vie spirituelle, la vie même, la jeune fille. Il a encore besoin de son aide qu'elle lui accorde en lui prêtant des effets civils. Elle sait qu'il lui reste encore à jouer la partie la plus difficile. Car, après avoir connu par deux fois les ruses et les séductions de la mort, Caporal doit l'affronter désormais directement, en tant que réalité.

Le Bègue reconnu, poursuivi, arrêté, Caporal et Pater parviennent à s'esquiver et soudain, dans la rue, quelqu'un — ou le hasard — dépose dans les mains de Caporal une couronne mortuaire, de cette même manière impromptue qui avait valu au prisonnier travesti de recevoir un bébé dans les bras. Correspondance nullement fortuite : la vie porte la mort, de même que la mort portait la vie. S'intégrant donc au cortège funèbre, Caporal (et Pater) se trouve replongé dans ce monde étrange des signes, où une femme — encore une femme — se retourne. C'est lui qui trompe la mort, c'est lui qui est l'illusion.

Il peut encore faire illusion dans le train, grâce à ce signe néfaste, la couronne mortuaire qui semble le protéger. Jusqu'à ce que pénètre dans le compartiment la force vitale, la force dionysiaque absolument déréglée, qui pertube tout et tous, détruit le signe de la mort protecteur en démasquant la ruse. Car Pater s'est trahi. Et il s'est trahi parce qu'il est instinct et qu'il ne peut résister à la puissance de la force instinctive. Le désordre s'empare alors du compartiment, la folie se répand, la force vitale devient destructrice, appelle la mort qui sème la panique et Pan, ivre de vie chaotique, criant à l'absurdité de l'univers, disparaît dans une explosion finale, tandis que nos deux héros parviennent à s'échapper.

Mais est-ce bien Pater le responsable? N'est-ce pas plutôt Caporal qui, par son attitude, lui, vie rusant avec la mort, a appelé la force vitale, source de destruction, jonction insécable de la vie et de la mort, de l'existence et du néant, car c'est de cet anéantissement cosmique que doit surgir sa naissance, sa vraie naissance à la vie, à l'existence, à la création. Après avoir traversé un havre de paix, une minute d'harmonie, une façon humaine et modeste de résoudre le problème de la liberté et de l'existence (le prisonnier et la femme allemande), Caporal, suivi de son fidèle Pater, se retrouve enfin à Paris, prêt au vrai combat, au grand œuvre.

Il est évident que ce film a, pour Renoir, un caractère de fable. Il se veut moral et exemplaire. Il se veut surtout enseignement pour l'homme de 1962. Les stock-shots ont d'ailleurs dans *Le Caporal épinglé* une signification qui ne trompe pas. Pour Renoir, la guerre de 40 marque la mort d'une civilisation (celle qui a donné naissance à des hommes comme Mozart et son père) et la disparition de ses valeurs. C'est donc cet écroulement que veut nous montrer le cinéaste par l'utilisation des actualités. Chacune indique l'effondrement successif de la civilisation dans chaque pays. Cela commence par la France, puis viennent l'attaque de la Russie, le blitz de Londres et Pearl-Harbour (ce dernier coupé par les producteurs). Enfin, un plan de stock-shot (coupé lui aussi), montrant des avions volant silencieusement comme une menace tou-

jours présente, venait se placer entre la rencontre avec le cultivateur prisonnier et l'arrivée à Paris au pont de Tolbiac. Dans ce monde désolé et privé de soleil, livré à la servitude de la matière, force est à chaque individu de retrouver en lui-même les véritables valeurs afin de s'atteler au grand œuvre : la création d'une nouvelle et bienfaisante civilisation humaine.

Tel me semble être le message du *Caporal épinglé*. N'importe quel critique, même le plus borné, aurait pu le saisir. Il suffit d'entrouvrir un œil. Qui ne voit que ce film aussi dépouillé qu'une épure, conte l'histoire d'un itinéraire, donc d'un cheminement spirituel ? C'est la façon la plus simple, la plus évidente, la plus superficielle de l'aborder. Certes s'il avait fallu découvrir la rêverie fondamentale de l'auteur, deviner que *Le Caporal épinglé*, au même titre que *Le Docteur Cordelier* pouvait être considéré comme le testament de Renoir, qui nous livre le secret même de sa création, la chose eût été différente. Il n'est point donné à tout le monde de comprendre que, film fantastique, *Le Caporal épinglé* est surtout une œuvre cosmique au sens véritable du mot et qu'il conte, tout bêtement, la naissance d'un soleil.

Jean DOUCHET.

# La robe virile

WILD RIVER (LE FLEUVE SAUVAGE), film américain en CinémaScope et DeLuxe d'Elia Kazan. *Scénario :* Paul Osborn, d'après « Mud on the Stars » de William Bradford Huie et « Dunbar's Cove » de Bordon Deal. *Images :* Ellsworth Fredericks. *Musique :* Kenyon Hopkins. *Interprétation :* Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi, J. C. Flippen, James Westerfield, Barbara Loden, Frank Overton, Malcolm Atterbury, Robert Earl Jones, Bruce Dern. *Production :* Elia Kazan, 1960. *Distribution :* 20th. Century Fox.

Qu'est-ce qui nous fait courir après Kazan ? Au long de sa carrière, le nombre des erreurs l'a emporté sur celui des réussites. Les sujets qu'il choisit lui laissent à trancher un dilemme restreint : enfoncer des portes ouvertes ou passer à côté de l'essentiel. Ses films ont la réputation de vieillir très vite. Sa « moralité », nous rappellent les politiques, est « douteuse », comme disent les rapports de police. Bref, ce n'est pas une valeur sûre.

*Wild River*, une tempête pour une goutte d'eau, ne changera pas les apparences. L'histoire de l'indigène accroché à son bien, son passé, et qui refuse de céder en face d'un étranger traînant la « civilisation » et le « progrès » après soi, le balancement entre l'individu et la société, nous en avons connu maintes variantes, surtout dans l'œuvre des cinéastes marxistes. Que cette version capitaliste présente dans les détails un caractère *adulte*, un sens des nuances, une sincérité et un don de *sympathie* évidents, ne suffirait pas à emporter notre adhésion. Cet attrait de surface peut émaner de l'impression de maîtrise que procure le film. *Wild River* concilie et récapitule les différentes manières de son auteur et les tendances entre lesquelles il se trouvait déchiré. L'instinct dramatique de Kazan l'a toujours incité à représenter des états de crise, des paroxysmes. A ses débuts, l'alibi social et psychologique par quoi il éprouvait le besoin de se garantir, se justifier, lui a fait commettre quelques œuvres dormitives et poussiéreuses. Dans la deuxième partie de sa carrière, le même Elia Kazan s'est énivré d'inventions maniérées, d'artifices poétiques, de délires auto-destructeurs. *Baby Doll* reste le chef-d'œuvre de cette période. Avec *Wild River* est amorcée une troisième étape — la sûreté de *Splendor in the Grass* nous a confirmé qu'il ne s'agit pas d'un leurre — unissant la sagesse primitive aux vertus, enfin dominées, du lyrisme postérieur. Dans *East of Eden* on brisait les pains de glace, comme la vitre d'un wagon, sur un coup de tête. Dans *Wild River* la tension, la violence, les sublimes possessions de folie, se conforment à une



Lee Remick dans *Le Fleuve sauvage,* d'Elia Kazan.

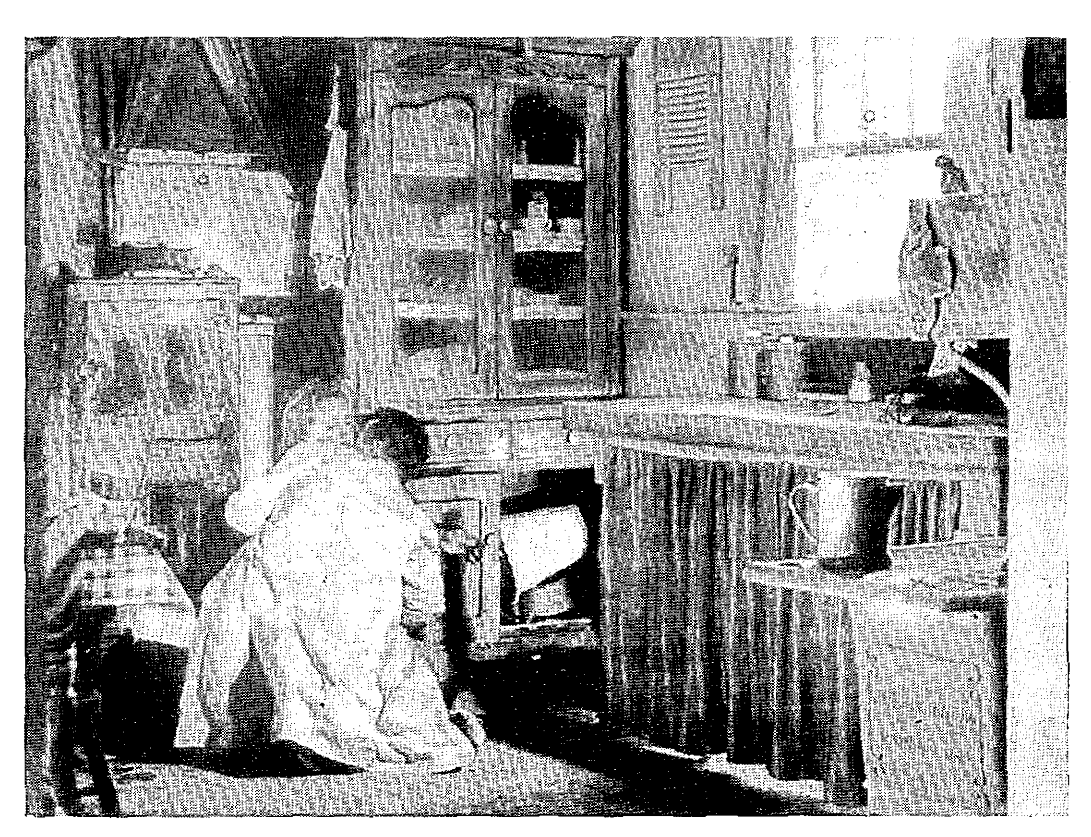
nécessité dépourvue du moindre surgeon baroque. La simplicité de la mise en scène, le refus des effets et des angles rares, le bannissement de toute préciosité, ou plus exactement l'insertion parfaite, dans la masse de l'ouvrage, du plus mince élément postiche, préviennent en faveur de cette création. La transmutation poétique de l'anecdote sociale est cette fois opérée sans l'adjonction d'ingrédients extérieurs et factices. La métamorphose, dès lors, ne doit révéler qu'une alchimie intérieure.

Kazan, rare cinéaste au monde à détenir le sens de la durée, excelle à rendre sensible le cheminement corrupteur et fertile de la vie. Plus que l'agencement esthétique des formes, mieux que l'appréhension sensuelle du monde, et au-delà des conflits entre les êtres, c'est le talent inné de percevoir cette irrigation invisible du réel par le magnétisme de forces indicibles qui permet à ce metteur en scène de jouer sur la durée, le temps, et de communiquer l'impression d'une *crise* en latence, quel que soit le fait objectif montré, même le plus neutre. A ce niveau, l'art ne se contente pas d'arracher à l'ombre l'inexprimé, il ambitionne de rassembler inlassablement le faisceau des causalités infinies. Rêve de démiurge ? Dans le cas particulier de Kazan, cela ressemblerait plutôt à un vertige d'honnêteté. Le résultat de cette méthode se constate dans la minceur des situations où la crise émerge vraiment.

Un tel réseau tisse les rapports de Chuck Glover, le fonctionnaire chargé de régler le différend entre Ella Garth, une vieille dame qui ne consent point à se déranger, même pour permettre la mise en eau d'un barrage, et l'administration. Le problème racial, puisque

nous sommes dans le Tennessee, envenime les relations de Chuck avec le reste de la ville, et suscite d'autres liens. La petite fille d'Ella Garth, Carol, tente d'infléchir son propre destin en se faisant aimer de Chuck, et cette liaison englue le jeune homme dans l'écheveau des sentiments qui enserre tous les autres personnages, et dont il se croyait préservé, en sa qualité d'étranger. Rien que de très banal dans tout cela, mais la narration de Kazan transfigure le récit. La structure du film repose sur de longues scènes où rien n'avance jamais. Chuck s'empêtre dans ses échecs en face de la vieille dame, en face de la population raciste, en face de Carol, dont il ne peut se détacher et envers laquelle il se voudrait quitte de tout engagement. Rien n'avance jamais, en près de deux heures de projection, et pourtant lorsque le film se termine, l'irrémédiable est accompli : l'île d'Ella Garth est engloutie ; la vieille dame est morte avant la disparition de son domaine sous les eaux ; Chuck a épousé Carol... L'oubli, la mort, la *transformation,* se pressent à la dernière image, pour dire à nouveau l'inexorable chasse de la vie.

Si nous considérons par exemple l'aventure de Chuck et Carol, nous remarquerons qu'elle abonde en actes manqués, en refus, en états immobiles. Or ces deux êtres, pour des raisons différentes, sont constamment en déséquilibre. A quel moment leur fausse stabilité va-t-elle basculer ? D'une manière saugrenue et fugitive, comme l'exige la règle de Kazan. Ce sera Carol bondissant sur le bac qui emmène Chuck sur la rive opposée : premier acte de rupture avec son passé, et première dégradation infligée à l'univers de sa grand-mère. Ou bien ce sera Chuck accourant vers Carol qui s'est légèrement blessée, ébauchant une étreinte parmi les débris et la pous-



Lee Remick et Montgomery Clift dans *Le Fleuve sauvage.*

sière, accroupis tous deux au fond de la cuisine d'une maison abandonnée...

Cette conception, si arbitraire qu'elle paraisse, est soumise à l'observation de la réalité, en dépit des distorsions qu'endure cette réalité. La main de l'artiste est surtout trahie par le modelage minutieux de l'interprétation, mais il ne faut pas oublier que le réel dans son ensemble a été détruit, atomisé, puis recomposé, parcelle après parcelle. Tout le film est à l'image d'un plan qui se situe pendant la scène où Chuck introduit les ouvriers noirs dans les baraquements qui doivent leur servir de logements. Ce plan a été truqué pour qu'une ampoule électrique, qu'on aperçoit au fond d'une pièce, fût de couleur bleue. A la prise de vue, cette ampoule était peut-être de couleur blanche... De telles préoccupations, à l'époque du cinéma-vérité, risquent de provoquer des grincements de dents. Par bonheur, il est impossible de traduire et soutenir un point de vue précis sur le monde sans recourir à cette patiente décomposition.

Je n'ignore pas le reproche que l'on ne manquera pas d'adresser à Kazan : cet artiste ne propose rien, car il est dénué d'imagination fantastique. (On détient le droit de façonner à sa guise l'univers quand on s'appelle Fritz Lang, par exemple, car cette attitude reflète une position morale, une idée métaphysique.) Et certes il serait injuste d'imposer un rapprochement à des degrés aussi éloignés. Le robuste tellurisme de Kazan indique seulement ce que celui-ci peut et doit nous dire sur l'homme. Rien que l'homme.

Il existe cent et une manière de ressentir la présence du monde. On peut considérer un arbre, par exemple, en adoptant un point de vue d'ésotérisme métaphysique. Dans *Wild River*, en dépit de l'émotion qui s'y attache, un arbre reste un arbre. La nature, les objets et, à la limite, la vie humaine, sont maintenus à un niveau que l'on pourrait qualifier de fonctionnel et décoratif, à l'exclusion de toute transcendance. Une telle perspective se situe à l'opposé de celle qu'avait empruntée Jean Renoir dans *The River*. Ici l'optique matérialiste triomphe. La perception de l'événement ne dépasse jamais ce qu'y pourrait entendre le cœur du commun des hommes. Là réside la preuve de l'humilité et de la grandeur de ce film.

Si *Wild River* m'apparaît comme l'un des plus beaux et des plus bouleversants films que je connaisse, c'est parce qu'il fortifie notre conscience de la fragilité, de la pauvreté de toute noblesse spirituelle. En ressuscitant les éternels et fondamentaux clichés sur l'ancien et le nouveau, symboles même de notre vie, Elia Kazan nous convainc avec objectivité de la fraîcheur émouvante des idées reçues. Splendeur de l'élémentaire ! Quoi, ce n'est que cela, l'amour de la Terre, le culte des Ancêtres, le Souvenir, l'Amour ? Oui, ce n'est que cela, un sentimentalisme puéril, sans mystère, un attachement absurde à des choses dérisoires, sans mystère. Ce n'est que cela, et il arrive, un peu partout sur cette planète, que l'on meure pour cela.

Un jour ou l'autre, et l'âge importe peu à l'affaire, chaque homme découvre l'importance et la gravité des vérités premières. A ce moment-là, il endosse vraiment sa toge prétexte. Elia Kazan, qui fouille dans son enfance, au moment où j'écris ces lignes, dans l'espoir de retracer le destin de son père, a revêtu cette robe depuis trois ans au moins, nous pouvons maintenant avancer cette opinion avec certitude.

Michel MARDORE.

# Un art moderne

EDUCATION SENTIMENTALE, film français en Dyaliscope d'ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario :* Roger Nimier et Alexandre Astruc, d'après Flaubert. *Images :* Jean Badal. *Musique :* Richard Cornu. *Interprétation :* Jean-Claude Brialy, Marie-José Nat, Dawn Addams, Carla Marlier, Michel Auclair, Pierre Dudan. *Production :* Société Française de Cinématographie, 1961. *Distribution :* Ufa-Comacico.



Jean-Claude Brialy et Marie-José Nat dans *Education sentimentale* d'Alexandre Astruc.

Un des principaux motifs de la beauté — de la difficulté aussi — du dernier film d'Alexandre Astruc vient de l'exigence et de la rigueur de son propos initial : une fidélité, dont je connais peu d'autres exemples, à ce qu'on pourrait appeler la vocation phénoménologique du cinéma moderne. Car la grandeur d'Astruc, c'est d'être avant tout un véritable artiste d'avant-garde, moderne, mais à contre-courant. De là naitront, bien sûr, des controverses dont il serait fort sot de s'attrister.

Ses conceptions de la mise en scène proposent d'abord un cinglant manifeste anti-Resnais, ou tout au moins anti-Marienbad : ne pas s'introduire abusivement dans l'âme d'un personnage, ne jamais mettre la caméra à la place de l'un d'eux, bref montrer des conduites, la connaissance que le cinéaste a de ses créatures ne l'autorisant pas pour cela à s'attribuer le dangereux privilège d'unir, en de savants changements de perspectives, les facilités de l'intériorisation et la nécessité du regard extérieur, en d'autres termes de jouer de façon fort impure des mérites bien distincts de la littérature et du cinéma.

Le cinéma n'a point à rougir de tirer sa beauté du point de vue du voyeur plutôt que de celui de Sirius. Car à ceux qui choisissent ce dernier, on peut adresser les mêmes reproches que Sartre aux romanciers traditionnels : ils se prennent pour Dieu, et Dieu n'est pas un artiste. Ultime polémique : Astruc a renié *Les Amberson*. Il a bien fait.

Aussi bien, si je parle de « voyeurisme », ne s'agit-il pas de jouer sur les mots. Si l'on entend cette notion au sens de regard le plus bas, il est bien évident que celui d'Astruc ne l'est point. Et son regard, celui du metteur en scène, lui-même l'a défini mieux que je ne saurais le faire : « *regarder les êtres à la fois agir, et en même*

*temps, être agis* ». Cette volonté première, issue d'une grande intelligence de son art, d'une réflexion profonde sur ses fins et ses moyens, entraîne une lucidité critique vis-à-vis de ses personnages, une distanciation diraient certains, lui permettant de dévoiler leurs mouvements et leurs pulsions, leurs rapports et leurs élans avec la sérénité et la noblesse de ce qu'il faut bien nommer un traitement classique : si l'artiste sait qu'il ne veut parler que de lui-même, du moins le fait-il avec la plus grande pudeur, au second degré. Et il emploie toujours, de préférence à la première, la troisième personne du singulier.

Cette pudeur, je le crains, passera pour de la froideur, voire de la sécheresse, et ce « goût de la beauté » que signalait Rohmer à propos de *La Proie pour l'ombre*, pour de l'esthétisme. Nous savons trop bien que c'est là le tribut habituel de ceux qui ont choisi la difficulté plutôt que la compromission.

(Je ne crois pas utile de m'étendre sur les rapports que le film entretient avec l'admirable roman de Flaubert : ils sont fort minces, les personnages appartiennent bien à Astruc, et j'ose espérer que personne ne songera à le lui reprocher. On sait qu'avant d'entreprendre « Education Sentimentale », Astruc n'a pas relu le roman, et qu'il a pris pour point de départ les quelques pages que Roger Nimier et Roland Laudenbach en avaient tiré, en les traitant comme un scénario original. Du livre, demeure surtout le trait principal du caractère du héros, Frédéric, dont l'impuissance à posséder celle qu'il aime et le douloureux itinéraire sentimental qui en résulte contenait pour Flaubert un important côté autobiographique.)

Frédéric donc (Jean-Claude Brialy) est un passionné. Si la passion est un thème majeur chez Astruc, c'est dans le sens où, phénomène éminemment cinématographique, elle peut se réduire aux mouvements qu'elle provoque. (S'il fallait à tout prix chercher une correspondance littéraire, c'est de Balzac, plus que de Maupassant ou de Flaubert, qu'il faudrait rapprocher Astruc : celui, notamment, de « Splendeurs et misères des courtisanes ».)

Un être passionné se trahit sans cesse par ses *mouvements*, qui deviennent ainsi chargés de signification : le rôle de la mise en scène consiste alors à les mettre à nu, à les dévoiler dans ce qu'ils ont d'unique, de privilégié. La caméra d'Astruc dramatise donc le moindre élan, enserre chaque geste, sans le figer, en une beauté rien moins que gratuite : beauté de la vérité, vérité de la beauté. Ce lyrisme pudique, particulier à notre auteur (et proche aussi de ceux de Mizoguchi ou de Preminger), ces subtiles incantations que laissaient espérer *Une Vie* et *La Proie pour l'ombre*, font de tout le film une bouleversante mélodie, passant, au gré du rythme propre à chaque scène et à chaque plan, du murmure au chant véritable, frémissant d'une beauté née de l'accord le plus secret et le plus évident entre la flamme d'un regard, la soudaine convulsion d'un geste, et la caméra qui, avec un inexorable mélange de force et de douceur, les saisit.

Les mouvements d'appareil chez Astruc, et plus particulièrement dans *Education sentimentale* (je ne parle pas de ceux, trop wellessiens à mon goût, du *Rideau cramoisi*) me font penser à certains mots chez Mallarmé : à la fois produits d'une élaboration sans défaillances, et parés cependant d'une fragilité qui les rapproche des intuitions les plus rares et les plus fulgurantes. On a alors le sentiment que *l'appréhension* et *l'objet* appréhendé ne pouvaient coïncider qu'en un moment infime, et notre émerveillement naît de l'éclosion de cette sorte de miracle. Si les gestes ont, dans *Education sentimentale*, une telle importance, on conçoit l'étonnant travail accompli sur les acteurs. Il suffit de penser au hiératisme sans froideur de certaines attitudes qui fait d'Astruc le seul directeur d'acteurs à avoir retrouvé, en restant spécifiquement un cinéaste, les lois d'un équilibre comme sculptural...

Equilibre qui s'éprouve, ne se prouve pas. Mais il faut saisir l'importance de quelques mouvements-clefs pour pouvoir remonter jusqu'à la substance même du film et en découvrir le secret mécanisme.

Ainsi, tout l'itinéraire de Frédéric se résume en quatre ou cinq gestes. (Qu'on ne vienne pas parler de symbolisme. Les formes, simplement, s'organisent à partir de l'idée qui les guide.)

Le premier, et le plus significatif, lorsqu'il se jette sur Anne (Marie-José Nat) pour l'étreindre, au moment de la chasse à courre. (On peut considérer que le film commence là, le début, pourtant fort beau, n'étant qu'une exposition, une présentation des personnages.)



Jean-Claude Brialy et Marie-José Nat dans *Education sentimentale.*

Surpris par la violence possessive de son impulsion, il sera rejeté d'elle par cette même violence. (L'intuition géniale d'Astruc est d'avoir fait des gestes de possession, dans le *même temps,* des gestes de dépossession.) Et tout le long du film, il tentera de la reprendre par ces mêmes gestes, son échec, sa faille, étant de n'être pas assez fort pour imposer sa volonté d'aimer, au lieu de la solliciter, en interrompant ses mouvements dans leur élan, en ne les prolongeant pas, et en dévoilant par là sa faiblesse.

Par exemple dans la séquence, qui fera rire les cuistres, où il caresse le cou d'Anne, et semble se brûler au contact d'une chair qui pourtant lui répond.

Ou lorsqu'il desserre l'étreinte de son poing pour laisser échapper, sur la plage, le sable en un mince filet de sablier, en un geste superbement théâtral où, conscient de son impuissance, il regarde fuir ce qu'il n'a pas la force de retenir...

Et surtout dans le mouvement de sa main, poursuivant celle d'Anne sur la rampe, au moment de la séparation finale.

Les autres personnages se définissent évidemment par rapport à Frédéric, bornes sur sa route amoureuse :

Barbara (Carla Marlier) le joli mannequin, dont Astruc a fait un être touchant, aussi anti-vadimien que possible ; sacrifiée dès le début, elle accepte, avec une douceur lucide, de n'être qu'un instant de repos, qu'un moment d'amour, et protège néanmoins cet instant comme s'il devait durer toujours. Catherine (Dawn Addams), personnage fort complexe, à la fois critiqué et aimé par Astruc. Critiquée dans son côté femme de tête, araignée capable de tisser des toiles

fatales comme la marquise de Merteuil ; mais aussi aimée, pour son honnêteté finale, un simple battement de son cœur lui révélant la vanité de sa conduite, et transformant sa défaite en leçon, car cette éducation sentimentale est beaucoup plus que cela, dépassant le cadre de l'initiation de Frédéric pour faire déboucher chaque personnage sur sa vérité, en ôtant son masque.

Vérité qui n'est en définitive cruelle que pour le couple Anne-Didier (Michel Auclair), seuls personnages vraiment détestables aux yeux d'Astruc, car ils ne savent ni donner ni s'accepter.

Resterait à vanter l'emploi — olympien — du cinémascope, et à énumérer autant de séquences brillant de la plus astrucienne des splendeurs, comme celle de la boîte de nuit, plus réussie encore que celle des *Mauvaises Rencontres*, bouleversante parce que les personnages, réunis dans une pénombre d'alcool et de musique, brûlent tous secrètement de désir et de désespoir, de passion et de regrets... Et que ces sentiments, exprimés avec une telle noblesse, représentent le plus beau de tous les sujets.

Jean-André FIESCHI.

# Le gai savoir

L'ŒIL DU MALIN, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Interprétation :* Jacques Charrier, Stéphane Audran, Walther Reyer. *Production :* Rome Paris Films, 1961. *Distribution :* Lux.

Il ne faut pas trop s'étonner si le dernier film de Claude Chabrol a été fraîchement accueilli par une critique quasi unanime. S'il y a un malentendu entre Chabrol et son public, il n'est pas né avec *Les Bonnes Femmes*, comme on pourrait le croire en lisant les journaux. Le malentendu remonte au *Beau Serge*. Et il faudrait plutôt suspecter l'enthousiasme qui accueillit ce premier film, si l'on veut comprendre la froideur que suscitent les derniers.

Car une constante remarquable unit tous les films de Chabrol ; chacun d'eux est, à sa manière, une démarche vers la connaissance. Il y a connaissance et connaissance. On peut connaître par effusion ou par effraction, par amour ou par viol. Il me semble que, du *Beau Serge* à *L'Œil du Malin*, Claude Chabrol n'a cessé de s'interroger sur cette deuxième sorte de connaissance, celle qui — au lieu de confondre le sujet et son objet — les sépare le plus radicalement, les distingue sans mélange possible, les oppose avec une netteté tranchante, définitive, tragique.

Le schéma de *L'Œil du Malin* est simple : un couple vit en paix, avec toutes les apparences de bonheur. Lui est Allemand, elle est Française. Survient un jeune journaliste français, aussitôt fasciné par la jeune femme. Il devient l'ami du ménage. Moins à l'aise dans la familiarité que dans l'indiscrétion, il cherche à percer le secret de ce bonheur. Il découvre que la femme a un amant. Il essaie de la faire chanter. Devant son refus, il dévoile la vérité au mari qui tue sa femme.

Ajoutons que le mari (Walter Reyer) semble jouer sa vie, plutôt que la vivre. Romancier, donc vivant en pleine fiction, il oppose à la lucidité insatiable du journaliste l'univers de l'aveuglement satisfait. C'est entre ces deux hommes, représentant deux attitudes face au monde, deux regards, que s'articule une dialectique de la comédie et de la sincérité, du vrai et du faux, véritable épine dorsale de toute l'œuvre de Chabrol. Dans *Le Beau Serge*, l'ivresse de Blain s'oppose à l'exigence de vérité de Brialy. Dans *Les Cousins*, les rôles sont inversés : autour d'une même femme, c'est Brialy qui joue et



Jacques Charrier, Stéphane Audran et Walther Reyer, dans *L'Œil du Malin,* de Claude Chabrol.

Blain qui est sincère. Belmondo est le joueur dans *A double tour*, Jocelyn le fasciné. Il est encore plus facile d'appliquer ce schéma aux *Bonnes Femmes* et aux *Godelureaux* (1).

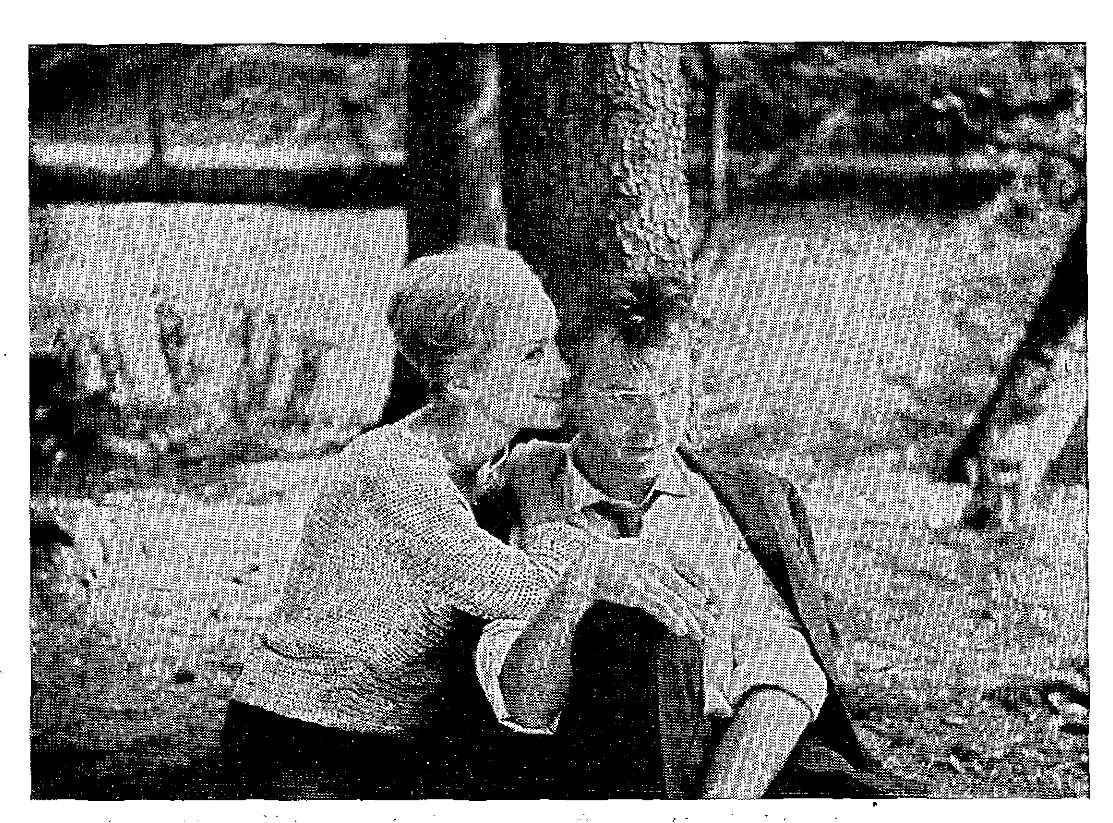
Cette dialectique qui s'exprime fréquemment dans un contexte de farce, de canular, se révèle profondément tragique : entre les deux termes en présence, il n'y a rien de commun. Ils ne peuvent que s'exclure l'un l'autre, pour la bonne raison que l'un veut être l'autre, avoir ce qu'il a, prendre sa place, jouer son rôle. La tension qui réunit les pôles complémentaires, loin de les enrichir, les brise, les détruit.

Mais revenons à *L'Œil du Malin*. C'est peut-être le film où Chabrol réussit le mieux à exprimer cette cassure inexorable par des moyens proprement cinématographiques. Et — soit dit en passant — c'est ce qu'on lui a le plus reproché : le ton de ses dialogues, une certaine musique de son texte. Or, mieux que *Les Godelureaux,* et tout près de *Une femme est une femme, L'Œil du Malin* est un film qui joue sur la mélodie des voix. C'est un film qu'il faut entendre, avant de le comprendre, et peut-être même avant de le voir. C'est à ce niveau de perception d'abord qu'il y a cassure, distance, recul. Si d'autres cinéastes ont joué avec profit de la profondeur de champ du décor, Chabrol introduit la profondeur de champ du dialogue. On a eu tort de considérer le monologue de Charrier comme un procédé narratif banal. S'il en était ainsi, bien sûr, cette

(1) Remarquons que la femme, dans cet univers, préfère toujours l'homme-qui-joue à l'homme-lucide, ou l'illusion à la lucidité.

voix-off serait insupportable. Mais cette voix introduit une profondeur de champ spatiale et temporelle. Temporelle, parce que le Charrier que nous entendons est celui qui a survécu à la mort d'Hélène, *tandis que nous* voyons celui d'avant. Spatiale, car cette voix irréelle au premier plan devient paradoxalement la plus vraie et nous fait percevoir les autres voix comme fausses. Il serait facile de parler ici d'un dialogue de sourds. C'est une tour de Babel que Chabrol met en scène. Et c'est dans cette perspective du texte, dans cette harmonie dissonante des mots qu'on peut voir la première malédiction des personnages. *L'Œil du Malin* est au moins autant qu'un regard de voyeur, une *oreille indiscrète et avide*, fatalement étrangère à ce qu'elle entend. A cet égard, l'interprétation de Stéphane Audran est une performance extraordinaire. Chacune de ses répliques crée un univers. Le sens du texte n'y est pour rien. « Gentil petit Albin » peut aussi bien vouloir dire : « *J'ai percé votre plan et je ne serai* jamais à vous. »

Cette perspective est beaucoup plus évidente quand elle est créée par la caméra, beaucoup moins originale aussi. Bornons-nous à reconnaître que la mise en scène de Chabrol accentue ici, plus que jamais, la rupture sujet-objet. Charrier est un premier plan qui ne peut entrer dans ce qu'il voit. Il est irrémédiablement voué au rôle de premier plan, contemplant une action dont *il ne saurait être que* le témoin, jamais l'acteur. La seule fois où il se jette à l'eau, littéralement, où ees rôles s'inversent, puisqu'il est appelé à se donner en spectacle aux autres, c'est pour essuyer un échec lourdement symbolique : son incapacité à nager est aussi une incapacité à se mettre dans le bain de la vie, comme tout le monde, une incapacité à jouer un rôle, et enfin, si l'on veut



Stéphane Audran et Walther Reyer, dans *L'Œil du Malin.*

une interprétation psychanalytique, une incapacité à rejoindre le sein maternel, l'eau-mère à laquelle il aspire.

A ce niveau psychologique, l'interprétation est aussi évidente : c'est un complexe d'Œdipe qui ronge le sombre Albin (Albin = blanc). Mais, au-delà d'une analyse trop classique, c'est l'aliénation qui retient Chabrol (elle est le thème de tous ses films). André Mercier, pour avoir voulu être Albin, c'est-à-dire Hartmann, c'est-à-dire l'homme-qui-possède-Hélène se voit dépossédé d'Hélène, d'Hartmann et d'Albin. Pour avoir voulu être tout, il se retrouve « rien », non sans avoir anéanti, en même temps que lui-même, tous ceux qu'il a regardés.

Mais c'est ici que la mise en scène transfigure ces données banales. André Mercier raconte le film, donc tente de posséder encore, par le récit, par la mémoire, les êtres qu'il n'a su qu'anéantir. Et c'est au second degré que le tragique l'étreint. Ce qu'il a tenté de posséder une première fois comme réalité, et dont il n'a pu jouir que comme d'un spectacle présent, voici qu'il le revoit encore sous nos yeux comme spectacle passé. Ce spectacle — spectacle de la mémoire ou spectacle du film — semble la seule réalité accessible, une réalité saisie de l'œil absent du télé-objectif, ou d'une caméra impitoyable. Et c'est à ce point, en définitive, que Mercier-Albin peut satisfaire son envie, devenir un autre Hartmann, un autre amant d'Hélène. Le bonheur d'Hartmann était fondé sur l'illusion de connaître Hélène. Celui de Mercier se fondera sur la connaissance de l'illusion. Mercier sera un autre Hartmann, un Hartmann inversé. Un point commun sera atteint : avoir l'illusion de connaître ou avoir la connaissance d'une illusion, c'est toujours passer à côté de l'objet de la connaissance. C'est être séparé de ce à quoi l'on voudrait être uni. C'est reconnaître qu'on ne possède que la certitude de ne rien posséder, et qu'il faut se satisfaire de cette certitude, immense pour l'esprit, amère pour le cœur.

Il se peut que l'*Œil du Malin* soit un film maudit. C'est que la malédiction est son propos. Il y a une sorte de pureté infernale dans le regard qui anime la caméra de Chabrol: la pureté du néant. Car l'aboutissement rigoureux de la dialectique du film, la morale implicite dans la mise en scène, c'est un regard qui ne peut saisir le monde qu'en termes d'absence, qui anéantit donc pour saisir, qui tue ce qu'il admire, détruit pour « aimer ». La froideur que le film suscite me paraît être la preuve par l'absurde de sa réussite. Un tel néant ne saurait être de bonne compagnie.

Jean COLLET.

# Les trois cordes de la lyre

LE SIGNE DU LION, film français d'Eric Rohmer. *Scénario :* Eric Rohmer ; dialogue d'Eric Rohmer et Paul Gégauff. *Images :* Nicolas Hayer. *Musique :* Louis Saguer. *Interprétation :* Jess Hahn, Jean Le Poulain, Michèle Girardon, Van Doude, Jill Olivier, Gilbert Edard, Christian Alers, Paul Bisciglia, Paul Crauchet, Sophie Perrault. *Production :* Ajym Films, 1959. *Distribution :* Exploit Films.

Ce film « n'a rien qui le recommande à la bienveillance du public. Il n'a point, pour attirer sur lui l'intérêt des opinions politiques, l'avantage du *veto* de la censure, ni même, pour lui concilier la sympathie des hommes de goût, l'honneur d'avoir été rejeté par un comité infaillible.

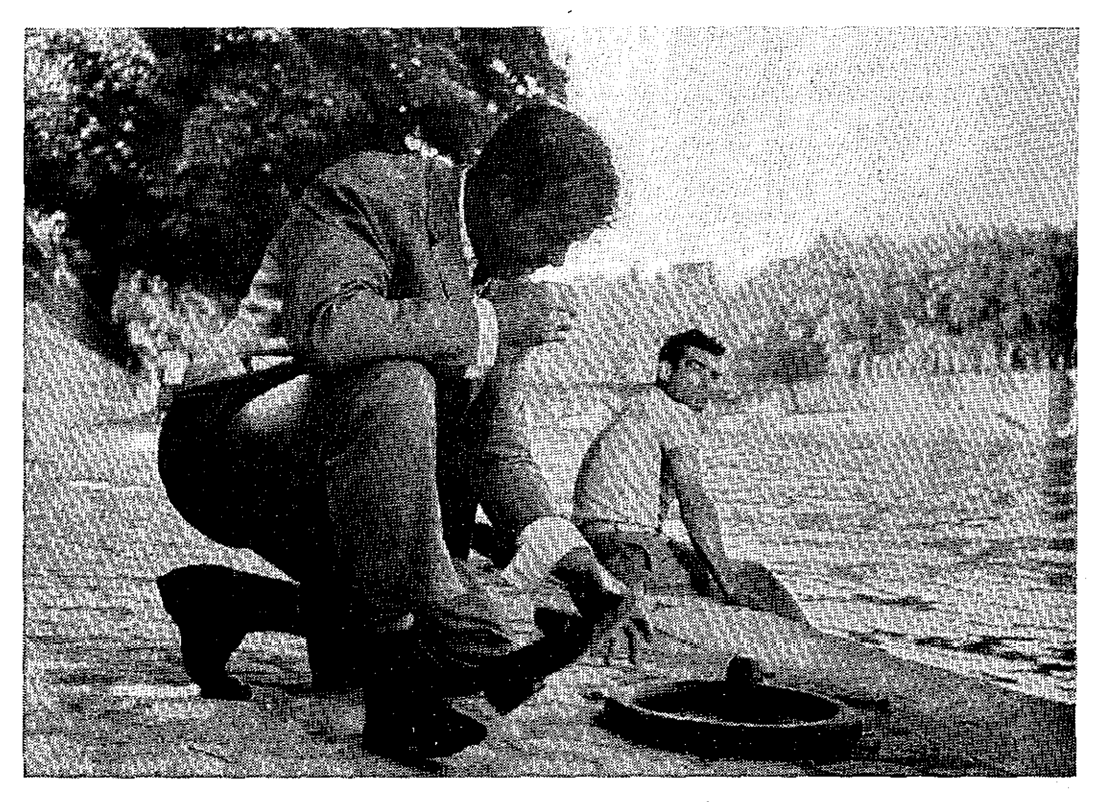
Il s'offre aux regards seul, pauvre et nu, comme l'infirme de l'évangile : *solus, pauper, nudus...* »

C'est très consciemment que je reproduis ces phrases liminaires de la Préface de *Cromwell*, tant elles me paraissent constituer la meilleure introduction possible au *Signe du Lion* d'Eric Rohmer, et s'appliquer mot pour

mot à son destin actuel. Non que je veuille espérer qu'elles susciteront, *mutatis mutandis,* les mêmes échos parmi les laudateurs, ou les détracteurs, d'une œuvre d'exception, et qui semble frappée d'emblée du sceau infâmant de la *malédiction commerciale* (je me dispenserai d'épiloguer sur les aléas qui ont présidé à une sortie parisienne quasi clandestine, après plus de deux ans d'attente) ; mais il n'est pas tout à fait vain de signaler, à l'attention de ceux que n'égare pas le snobisme des vagues et qui maintiennent envers le cinéma contemporain les plus hautes exigences, que vient de se produire, au sein de ce dernier, une manière de révolution.

Rien, à vrai dire, ne la laissait présager. La ligne générale du film, l'auteur ne s'en est pas caché, est celle du reportage. Reportage sur quoi ? Sur l'homme, ce qui est bien la chose du monde en soi la plus banale — l'homme seul, voilà déjà qui requiert davantage notre curiosité, — seul dans la ville, et le résumé du scénario n'aura guère besoin d'autre développement — la ville dure et implacable, au million de visages hostiles, que plonge dans l'hébétude un monstre tentaculaire omniprésent — le soleil. Cet homme, nous allons le voir exécuter un certain nombre de gestes quotidiens, insolites à force d'être répétés (lacer une chaussure, s'éponger le front, descendre des étages, bredouiller un dialogue), nous le verrons souffrir, ahaner, lutter contre les forces obscures de l'avilissement, nous le verrons accomplir, avec l'émouvante et tranquille gaucherie d'un aveugle qui traverse la rue, quelque chose qui ressemble à une *odyssée,* enfin, et l'idée est contenue dans la métaphore que je viens d'employer, nous le verrons, de la première à la dernière séquence, *marcher :* soit à longues enjambées heureuses, soit d'un pas incertain de flâneur, soit traînant littéralement la savate, soit (lorsque le corps ne sera plus qu'une loque et se sera effondré, lamentable, sur le pavé de la rue), trimballé dérisoirement dans une voiture de gueux ou, au dernier plan, affalé sans comprendre à l'arrière d'une « 203 »... Et la beauté de ce film, c'est là d'abord qu'il faudra la chercher : dans la photogénie d'un bouleversant itinéraire.

Ici, j'ouvre une parenthèse : peut-être toute grande œuvre (celle, du moins, qui s'inscrit dans la postérité d'Ulysse — l'autre, en descendance de l'*Iliade,* se conformant plutôt à un schéma épique, de bruit, de fureur et de deuils), se ramène-t-elle à ceci précisément : l'aventure d'un homme qui marche, et au récit — plus ou moins objectif — de son cheminement. De « La Chartreuse » à « L'Ile au trésor », de « Gil Blas » à « Lumière d'août », de « Don Quichotte » à Proust (ces références ne sont pas hors de propos), n'est-ce pas un identique fil conducteur qui sous-tend mille et une broderies, époques, lieux et personnages seuls variant, et qui a nom : déambulation, errance, pèlerinage, recherche du temps perdu, traversée des apparences ou pour tout dire quête d'absolu ? La tragédie classique, s'avançant par degrés vers sa fin, avec son cortège de prédestinations, le drame romantique lui-même, tout en amalgamant dans un moule élargi d'innombrables alliages issus de l'autre contexte, paraissent bien répéter à leur tour ce schéma originel. Quant au cinéma, il a pris sans effort le relais, y étant doublement convié, de par sa vocation spécifique à la *motricité :* de là ce souci qu'il manifeste très tôt d'enregistrer la chose surprenante, et en fin de compte si malaisée à saisir, qu'est la marche de l'homme. Après bien des piétinements (que Griffith, Murnau, Ophuls, Rossellini et quelques autres surent spontanément dépasser, préoccupés qu'ils étaient de prouver l'essence de leur art : le mouvement, en marchant), tout se passe comme si nous étions retournés à ces données immédiates, à ces sources inaltérées ; de cette résorption nécessaire, ce film-ci se révèle l'un des jalons décisifs, le plus austère sans doute, mais le plus durablement incrusté dans l'évolution de notre art, et à la différence de tel autre se réclamant du même courant (*Une femme est une femme,* par exemple), sans artifice ni contrainte d'aucune sorte, par simple acceptation, si j'ose dire, des élans primordiaux de l'instinct créateur. Je veux croire que cette réduction (douloureuse, peut-être, si l'on songe qu'elle est le fait d'un cinéaste que l'on eût plutôt cru tourné vers la spéculation pure) à des lois relevant presque de l'animalité, procède d'un réel effort d'humilité, d'une sorte de revanche accordée à l'action sur la connaissance : mais Rohmer sait, justement, que celle-ci doit faire place à celle-là à un moment donné, puisque l'homme, dépouillé de ses oripeaux, est bête (ambulante) avant d'être ange, qu'il doit même s'abaisser à faire la



Jess Hahn, dans *Le Signe du Lion* d'Eric Rohmer.

bête pour mériter de redevenir ange, qu'enfin marcher, courir, s'agenouiller, le plus bêtement du monde, c'est à partir de là seulement que commence l'homme.

Pierre Wesselrin, donc, marche dans la ville. Pourquoi, a-t-on pu se demander, le choix du cinéaste s'est-il porté, pour figurer cette masse d'humanité pantelante, sur un acteur au visage si peu engageant, si bestial, au langage maladroit, à la démarche lourde de sportif déchu ? La réponse, je viens de la donner. Et en voici une autre : nulle part à coup sûr, mieux que dans cette présence rugueuse, comme en dehors de la civilisation, entre homme-singe et clochard (on songe à l'acteur masculin de *L'Aurore*), n'auraient pu affleurer en tourbillons plus intimes les bouleversements de l'être qu'il souhaitait saisir — de cet *homo priscus* dont nous apercevons ici, pour la première fois depuis longtemps, la face la moins travestie, la plus cruellement dénudée. En vain j'essaie de proposer un autre interprète que Jess Hahn (dans le cinéma français) pour ce rôle ingrat de nouvel Adam : si parfaite est l'identification que je me demande si Hahn pourra, de longtemps, nous faire oublier cette création hallucinante, si rarement idée et chair vivante s'accordèrent à ce point, qu'on les imagine difficilement, ensuite, dissociées.

Wesselrin, donc, marche dans Paris, un Paris écrasé de chaleur, vidé de ses visages familiers, immense espace nu et surchauffé ; un inéluctable *fatum* domine son errance. Attentive, la caméra de Rohmer s'attache à ses pas, enregistre froidement leur martèlement sur le pavé (louons en passant la perfection de la bande sonore). Comment ne pas souligner ici les points de res-

semblance, flagrants sans que pour autant l'on puisse parler de décalque, entre les détours de cette contemplation volontiers torturante et la méthode rossellinienne : « suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions... », la leçon a été retenue, et appliquée avec quelle efficacité ! On se souvient que Rossellini *précise* : « *il est un être tout* petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un coup, le frappera effroyablement ». La différence entre l'élève et le maître tient, semble-t-il, à ce que ce dernier prolonge indéfiniment l'attente de la créature soumise à son examen et ne fait intervenir qu'à la toute dernière minute la main salvatrice, alors que l'autre multiplie, fort *adroitement* d'ailleurs, les signes visibles de l'omnipotence — dirais-je sournoise ? — du Créateur (le ticket de métro, la tache au genou, le vol à l'étalage) : la caméra à ce moment-là se fait à peine plus hautaine, plus inhumaine, quand ailleurs elle colle au héros comme son ombre. La différence en fait est infime, elle ne réside que dans de subtiles variations de dosage entre la volonté de réalisme et celle de l'apologue (imperceptiblement plus accusée chez Rohmer). L'interférence de la thématique hitchcockienne est la raison probable de ces légers glissements, et permet aussi de justifier l'entrée en scène du second clochard (splendidement interprété par Jean le Poulain), difficilement concevable, j'en conviens, dans une perspective « néo-réaliste » *stricto sensu*. Encore est-il nécessaire de remarquer à cet égard que peu de films français, nouvelle ou ancienne vague, se sont aussi farouchement que celui-ci, engagés dans l'axe du véritable réalisme : je n'en connais guère (hormis *Cléo de cinq à sept*, dans lequel la coloration subjective créait un tout autre climat) où, par exemple, l'angoisse de l'environne-



Van Doude, Jean Le Poulain, Jess Hahn et Michèle Girardon, dans *Le Signe du Lion*.

ment urbain soit si fortement ressentie. Cela est dû, il est vrai, pour une part, à la maîtrise du chef opérateur Hayer (plus sec, plus cru et finalement plus juste que Decae), à un accompagnement musical se refusant toute floriture, à un dialogue nu ayant rompu définitivement avec le badinage, mais par-dessus tout, c'est trop clair, à une mise en scène que je qualifierai d'une *droiture* exemplaire, ou ce qui revient au même, à la précision (langienne ?) du regard jeté sur les êtres et les choses. Il fallait, derrière la caméra, un œil qui sache accrocher la dureté des pierres, le trompeur espoir d'évasion d'un horizon gazouillant, l'enfilade sévère d'une rue qui ne débouche sur rien. L'homme seul, marchant dans la ville, est ainsi constamment aperçu comme prisonnier. Cela, dira-t-on, n'était-il pas inclu dans les données du problème ? Oui : mais toute la difficulté consistait à exposer ce problème dans toute sa rigueur, sans chercher à jouer les Diogène ou les Kafka. Et à faire jaillir, de cette énumération stricte et attentive, l'évidence de la solution. Voilà donc une œuvre non pas seulement belle, ou pittoresque, ou élégante, ou désinvolte, ou ésotérique, mais rationnelle, une œuvre de géométrie autant que de finesse, conforme à la plus impartiale des idéologies « humanitaires », et néanmoins *inspirée*. Disons qu'elle est empreinte d'une vertu un peu délaissée aujourd'hui : la noblesse.

A quel *genre*, dès lors, ira-t-on rattacher ce *Signe du Lion ?* Epopée, tragédie, complainte, mythe ou chronique objective de la condition de l'homme ? Tout cela à la fois, sans doute, parfaitement synthétisé, et postulant d'emblée la certitude absolue qu'au-delà de la diversité des apparences, une harmonie secrète régit le monde visible. Il me faut revenir, ici, à la Préface de *Cromwell* qui nous incite à un dépassement du dramatique, de l'épique ou du lyrique traditionnel : vers une vision du monde toute d'ingénuité et d'innocence bienheureuse. Du poète des premiers âges, Hugo déclare, en effet, que « sa lyre n'a que trois cordes : Dieu, l'âme et la création, mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée contient tout ».

*Le Signe du Lion* n'est peut-être rien d'autre, en raccourci, que la légende cruelle d'une chute et d'un rachat, de la grâce refusée puis accordée à l'homme, de sa misère et de sa grandeur, de sa mort et de sa résurrection.

Claude BEYLIE.

---

# RÉTROSPECTIVE

## Cinéma fantastique

LAURA (LAURA), film américain d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, d'après le roman de Vera Caspary. *Images :* Joseph La Shelle. *Musique* : David Raksin. *Interprétation :* Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson. *Production :* 20 th Century Fox (Otto Preminger), 1944. *Distribution* (en France) : A Z Distribution.

Les grandes œuvres, surtout lorsqu'elles datent d'une vingtaine d'années déjà, ou bien nous ont définitivement éloignés d'elles en une admiration distante, ou bien — et c'est le cas de *Laura* — vivent dans notre esprit d'une vie presque affective, enrichies de cristallisations personnelles, rejoignant ainsi tout ce qui nous est proche, et dont on aime à parler entre amis.

On admettra le double tranchant de semblable approche : menaçant fort de brouiller les pistes d'une objectivité qui n'a déjà que trop de peine à se trouver... Mais je ne crois guère à l'admiration sans amour, et puisque, d'autre part, la simple compréhension

intellectuelle risque de devenir desséchante, ceci vaut bien cela.

« *La vie*, écrivait Antonin Artaud, *c'est de brûler des questions.* » On peut sans doute aborder *Laura* par bien des points, mais, de toutes les questions que nous invite à brûler cette œuvre, je choisis celle-ci, qui pourra paraître apparemment saugrenue, ou tout au moins sans grand rapport avec mon propos : qu'est-ce que le cinéma fantastique ?

A une époque où nos écrans sont submergés par des innommables et innombrables cohortes de monstres, avec ou sans masques, dont la hideur fait la délectation de tant de cinéphiles bloqués en bas âge ; lorsqu'on voit un Terence Fisher, pour parler, encore, du moins mauvais des spécialistes du genre, ignorant la part de beautés que recèle un art de surgissement, et étalant avec une complaisance quasi pornographique une primaire esthétique de l'hémoglobine, il est bon de rappeler les splendeurs d'un fantastique tout de latences, un fantastique du regard et non pas de la chose regardée dont *Laura*, justement, offre un si probant exemple.

Ce film (comme toute l'œuvre de Preminger, d'ailleurs, et l'auteur lui-même nous l'a confirmé, le mois dernier, à Cannes (1), propose simplement du fantastique une acception moins littérale, et combien plus subtile, que celle qui est généralement admise par, disons, les habitués du « Midi-Minuit ». Car, au lieu de reposer sur une idée littéraire du genre, dont on trouve l'expression la plus parfaite dans *Nosferatu* ou *Vampyr*, elle part d'une compréhension exigeante et fidèle du réalisme le plus sévère, presque du documentaire, pour l'élever



Vincent Price et Gene Tierney, dans *Laura* d'Otto Preminger.

au mythe en magnifiant le réel par l'imaginaire, — par l'imagination du regard, plutôt, spécifique à notre art. Dans cette optique, *Tabou* sera plus fantastique que *Nosferatu* et *Ordet* que *Vampyr* parce que plus proches de Lumière, donc du cinéma, alors que Méliès, c'est la littérature ou la poésie, et la peinture.

Ainsi, dans *Laura*, le fantastique naît de ce que chaque personnage est à la fois minutieusement saisi dans sa fonction sociale : la dessinatrice de publicité (Gene Tierney), l'écrivain (Cliffton Webb), le policier (Dana Andrews), le bellâtre entretenu (Vincent Price), etc., et que cette fonction sociale tend pour chacun à s'anéantir sous les forces du désir qui le poussent.

Elle apparaît donc comme un masque, et la mise en scène, en ses aquatiques mouvements (on préférerait, ici, le terme de mouvances tant la souplesse en est royale) et à travers les lumières glauques qui caractérisent les éclairages de la Fox de cette époque, s'attache à ôter à chacun ce masque, au terme d'une approche à la fois critique et poétique : qu'on se souvienne de Cliffton Webb chargeant son fusil dans l'antichambre ou de Dana Andrews, presque ivre, dans l'appartement de Laura.

« *Le poème*, écrit René Char, *est l'amour réalisé du désir demeuré désir* », et j'ai toujours pensé que cette définition s'accordait à merveille avec le cinéma, prouvant par là, bien sûr, que le cinéma est aussi poésie.

Jean-André FIESCHI.

---

(1) Les exemples abondent. Ainsi, on pourrait citer, au hasard : Dana Andrews, au début de *Fallen Angel*, descendant d'un autocar qu'on dirait issu des profondeurs de la nuit, pour se diriger vers la lumière d'aquarium du motel, comme attiré par une force des ténèbres. Ou tout *Whirlpool*, ce film fascinant sur la fascination. Mais alors que les premiers films appartiennent plutôt à un fantastique «noir », *Rivière sans retour* semble marquer une évolution vers un fantastique plus solaire, celui de *Bonjour Tristesse*, *Porgy and Bess*, et *Exodus*.

# NOTES SUR D'AUTRES FILMS

## Un mélodrame précieux

SATAN NEVER SLEEPS (UNE HISTOIRE DE CHINE), film américain en Cinémascope et en DeLuxe de LEO MCCAREY. *Scénario* : Claude Binyon et Leo McCarey, d'après un roman de Pearl Buck. *Images* : Oswald Morris. *Musique* : Richard Rodney Bennett. *Interprétation* : William Holden, Clifton Webb, France Nuyen, Weaver Lee. *Production* : Leo McCarey, 1961. *Distribution* : 20th Century Fox.

Certes, le sujet est ignoble. A tel point qu'à un pareil niveau d'infantilisme dans la pensée — il ne s'agit pas de la pensée cinématographique — on est en droit de se demander, de même que pour le *Pickup on South Street* de Samuel Fuller, si l'on doit imputer une telle dose de basse démagogie, à une extrême roublardise ou à une extrême naïveté. D'autant plus que Léo McCarey est son propre producteur, et qu'il peut difficilement invoquer l'excuse habituelle du travail « de commande ».

Si le premier mouvement donc, face à cette *Histoire de Chine* peut être d'agacement, j'avouerais que la moindre réflexion (le moindre amour du cinéma aussi, bien sûr...) à son sujet en change considérablement l'optique « primaire ». Et plutôt que d'accabler ce film pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un film politique (les vrais

grands films politiques placent leurs préoccupations un peu plus haut qu'au niveau de la propagande, et se nomment *Un Américain bien tranquille*, *Exodus* ou *La Mère* de Donskoï, bien entendu), il vaut mieux le prendre pour ce qu'il est, c'est-à-dire un délirant mélodrame maniériste, dans la lignée, si l'on veut, des *Deux orphelines* de Griffith.

Car tout le génie de McCarey réside en la préciosité, préciosité des couleurs mais surtout des gestes, et je pense à la calligraphie réalisée, dessinée, sur les acteurs dans le merveilleux *Rally Round the Flag, Boys*. Mais je crois que limiter McCarey à la comédie serait une erreur, de même que pour Minnelli dont les plus beaux films sont dramatiques.

Le drame, en effet, loin d'exclure le raffinement, l'exacerbe, et permet de déceler tout ce que contient de nostalgique, de déchiré, ce sens inné d'un paradis perdu, recherché, faute de mieux, dans une beauté formelle qui semble toujours fuir, et renaître, de celui qui l'a provoquée. Ce n'est pas par hasard que le scénario même de *Satan Never Sleeps* conte surtout l'histoire de deux impossibilités : impossibilité de l'amour d'une femme, impossibilité d'une mission sur terre. Si l'on parvient à transposer les données initiales du film, on obtient alors ce qui fait tout son prix : une fable assez tragique, malgré une fin à laquelle on ne peut croire, sur les étrangers ici-bas, isolés dans leurs sentiments, perdus dans un pays hostile et qu'ils voudraient aimer, bien qu'il ne réponde à cet amour que par des grimaces, et par la violence.

Comme le dernier Capra, le dernier McCarey est une œuvre désabusée : ils peuvent continuer à faire éclore de faux miracles, mais on voit bien que le cœur n'y est plus.

Cette cassure entre une volonté et son échec se retrouve dans la progression d'*Histoire de Chine*, dans le rapport entre les attitudes de comédie des personnages et les orages de la tragédie qui grondent autour d'eux. Beauté des contrastes, des ruptures internes. Si l'on comprend le film, il faut l'aimer dans sa continuité, c'est-à-dire à la fois pour les minauderies de poupée de France Nuyen, ou pour la poésie tendre de la scène dans le jardin avec William Holden, et pour l'étonnante poursuite finale, aussi belle que celle de *Bhowani Junction*, et qui se termine par une si grande trouvaille : l'hélice de l'hélicoptère, chassant en tourbillon la fumée qui se dégage de la voiture en flammes de Clifton Webb, avant de s'envoler dans un ciel plus pur, comme le rêve succède au cauchemar.

J.A. F.

## Le génie et les conventions

MERRILL'S MARAUDEURS (LES MARAUDEURS ATTAQUENT), film américain en Warnerscope et en Technicolor, de SAMUEL FULLER. *Scénario :* Milton Sperling et Samuel Fuller, d'après le livre de Charlton Ogburn Jr. *Images :* William Clothier. *Musique :* Howard Jackson. *Interprétation :* Jeff Chandler, Ty Hardin, Peter Brown, Will Hutchins, Andrew Duggan, Claude Akins, Luz Valdez, John Hoyt. *Production :* United States Productions, 1962. *Distribution :* Warner Bros.

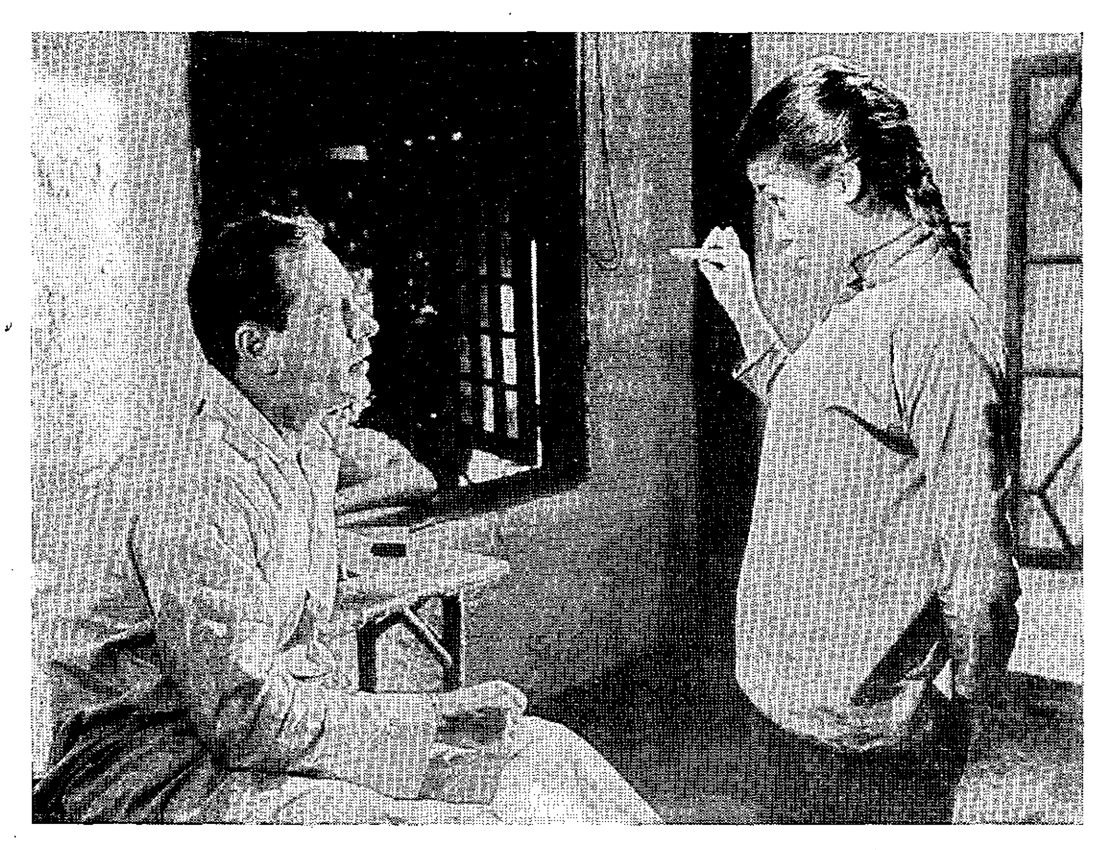
On peut réduire n'importe quel film de Samuel Fuller à un schéma très simple : sur un scénario qui collectionne les pires conventions, des trouvailles spécifiquement cinématographiques qui touchent au génie. Au niveau du plan et de la séquence, c'est une œuvre d'une très grande beauté. Dans son ensemble, pour reprendre un terme de Claude Ollier, c'est une œuvre « inacceptable ». *Les Maraudeurs attaquent*, en ce sens, sont inséparables des autres films de Fuller, car ils sont bâtis sur le même modèle, avec les mêmes admirables fulgurances et le même didactisme simpliste. Ils disent tous la même chose, ils sont animés du même esprit et sont nourris des mêmes obsessions.

Pourquoi ce décalage ? Les tenants de la mise en scène pure m'objecteront que le scénario n'a pour Fuller aucune importance, qu'au contraire, plus le scénario sera stupide, plus il pourra le transposer par la mise en scène (j'exagère, mais à peine...). Soyons logiques : voilà un auteur *qui ne crée pas* pour le plaisir de créer, qui a un message à donner, qui, de plus, est son propre scénariste et son propre producteur. Par quelle aberration et quel masochisme irait-il écrire un scénario où son message serait édulcoré, sinon trahi, par excès de simplification (1), alors que son écriture dit exactement la même chose, mais avec une puissance et une profondeur qui rendent d'autant plus dérisoire le thème de base? On est bien obligé de constater l'incapacité de Fuller à concevoir intégralement son œuvre. Cet esprit confus ne peut s'exprimer clairement. En revanche, il triomphe dès qu'il oublie son propos.

Si le cinéma est un langage, Fuller est un cinéaste au plein sens du terme, c'est-à-dire un homme qui ne peut s'exprimer pleinement que par la caméra. On regrette seulement qu'il n'ait pas pleine confiance dans les pouvoirs de cette caméra et qu'il se croie obligé de subordonner chacun de ses films à un schéma abstrait qui l'affaiblit. Cela étant dit, pour la beauté de certaines séquences, il faut voir et revoir *Les Maraudeurs attaquent*. — J. W.

---

(1) *Le Port de la drogue*, à cet égard, est exemplaire. La stupidité légendaire des distributeurs a été, pour une fois, bénéfique : dans la version doublée, l'histoire d'espionnage est remplacée par une histoire de drogue. Or les deux films disent, *en profondeur*, exactement la même chose.



William Holden et France Nuyen, dans *Histoire de Chine,* de Leo McCarey.

## La dolce vita

THE ROMAN SPRING OF MRS STONE (LE VISAGE DU PLAISIR), film américain en Technicolor, de JOSÉ QUINTERO. *Scénario :* Gavin Lambert d'après le roman de Tennessee Williams. *Images :* Harry Waxman. *Décors :* Herbert Smith. *Musique :* Richard Addinsell. *Interprétation :* Vivien Leigh, Warren Beatty, Lotte Lenya, Carol Browne, Jill St.John, Jeremy Spenser, John Philips. *Production :* A.A. Productions (Louis de Rochemont), 1961. *Distribution :* Warner Bros.

C'est tout à fait par hasard que j'ai découvert un bon film (*The Roman Spring of Mrs Stone*) et un remarquable metteur en scène en la personne de José Quintero. J'étais en droit de me méfier, le nom de Tennessee Williams, auteur du roman dont le film est tiré, étant loin d'être une garantie. Il ne facilite pas la tâche de son metteur en scène (témoin Peter Glenville avec *Smoke and Summer*) et, à moins d'avoir infiniment de talent comme Mankiewicz et Kazan, on risque de manquer le coche.

Je reconnais sans la moindre difficulté que le sujet qu'illustre Quintero n'a rien d'exaltant. Le destin d'une dame très riche et un peu mûre qui tombe sous la coupe d'un giton chaperonné par une mère maquerelle spécialisée dans le placement de beaux jeunes gens pauvres auprès d'Américaines au grand cœur un tantinet esseulées, ce destin n'est guère édifiant, mais il reste instructif. Et, que Tennessee Williams ait pu en faire son miel, il n'y aurait rien à dire là contre, si l'auteur prenait prétexte de l'insignifiance — d'ailleurs apparente — de son sujet pour se livrer, à la manière de Proust, à d'innombrables arabesques. Mais la profondeur psychologique n'est pas le fort de l'auteur du *Tramway.* Sa conception de la sexualité est désarmante de puérilité, et il ne faut pas attendre de sa part, en

dépit de sa volonté de provocation, la moindre découverte dans ce domaine pourtant si riche.

C'est ici que Quintero intervient. Il arrive à nous donner le change : 1° en rendant extraordinairement émouvant le personnage de Mrs Stone ; 2° en accumulant, comme sans y toucher, les notations ironiques sur le milieu dans lequel se déroule cette histoire faisandée. Voilà enfin décrit sans fards le monde de la *dolce vita*, ce monde qui promène son ennui et sa vacuité entre Gstaad, Saint-Moritz, Portofino, Rome et Capri (avec un petit crochet par New York, à l'époque de l'été indien). Fellini le dépeignait tel que l'imagine une blanchisseuse du XX[e] arrondissement ou un fermier du Wyoming. Quintero le montre tel qu'il est, avec ce singulier mélange d'éclat et de monotonie. Ces gens tout à fait inutiles et monstrueusement riches connaissent des tragédies qui, pour être dérisoires, n'en sont pas moins brûlantes. Celle que vit Mme Stone a même une valeur exemplaire, parce que c'est celle de la disgrâce inéluctable qui transforme une femme belle et adulée en une femme qui découvre bien trop tard les émois de l'amour physique. Mme Stone est sensuelle et elle l'apprend à ses dépens. Que son beau gigolo lui fausse compagnie et elle n'a plus qu'à mourir.

Quintero a une secrète tendresse pour cette ex-grande comédienne engluée dans les rets de la vie romaine, vénéneuse et nonchalante. Quel art pour évoquer par touches subtiles une sorte d'indolence dorée et pour faire mieux ressortir le stupre de cette décadence par une mise en scène moelleuse dont le charme n'est pas sans évoquer les meilleures réussites de Minnelli !

La réussite de ce film est une réussite de mise en scène. Quintero est un cinéaste doué, car il a le sens du spectacle : il sait décrire l'intérieur par l'extérieur. Il possède, au cinéma, l'écriture qu'avait, en littérature, Valéry Larbaud, je veux dire un mélange de discrétion et d'éclat, et c'est peut-être cela qu'on appelle le style. — J.D.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOMARCHI, JEAN-ANDRÉ FIESCHI et JEAN WAGNER.

---

# FILMS SORTIS A PARIS
# DU 2 MAI AU 5 JUIN 1962

### 10 FILMS FRANÇAIS

*Les Amants de Teruel*, film en Scope et en couleurs de Raymond Rouleau, avec Ludmilla Tcherina, Milko Sparemblek, Milenko Banovitch, Stevan Grebel, Jean-Pierre Bras, René-Louis Lafforgue. — Monument de laideur et d'ennui.

*Le Caporal épinglé*. — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 36.

*Comme un poisson dans l'eau*, film d'André Michel, avec Philippe Noiret, René Lefèvre, Annette Poivre, Berthe Granval, Catherine Le Couey. — Un raté poursuit toute sa vie la réalisation d'un irréalisable rêve marin. De ce thème attachant, André Michel a fait une comédie sympathiquement confuse, débridée, bâclée.

*Jusqu'à plus soif*, film de Maurice Labro, avec Pierre Michaël, Juliette Mayniel, René Dary, Bernadette Lafont, Noël Roquevert. — Film anti-rouge pour croix bleue. Gris.

*Madame Sans-Gêne*, film en Scope et en couleurs de Christian-Jaque, avec Sophia Loren, Robert Hossein, Julien Bertheau, Renaud Mary, Marina Berti. — Né de la prise de la Bastille, l'Empire, comédie bien française, se devait d'aboutir à la restauration du Châtelet.

*Le Monte-charge*, film de Marcel Bluwal, avec Robert Hossein, Lea Massari, Maurice Biraud, Robert Dalban, Pascale Brouillard. — Dirigé par un petit garçon prétentieux, ce monte-charge véhicule avec solennité les effets les plus gros, les plus faciles, les plus démodés.

*L'Œil du malin*. — Voir critique de Jean Collet, dans ce numéro, page 50.

*Le Rendez-vous de minuit*. — Voir critique de Michel Delahaye, dans notre prochain numéro.

*Le Signe du Lion*. — Voir critique de Claude Beylie, dans ce numéro, page 53.

*Un Singe en hiver*, film d'Henri Verneuil, avec Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo, Suzanne Flon, Noël Roquevert, Paul Frankeur, Gabrielle Dorziat. — Festival de gros malins qui ne le sont même pas assez pour exploiter convenablement ce qui constituait à l'origine un assez bon sujet.

## 11 FILMS AMERICAINS

*Geronimo* (*Geronimo*), film en Scope et en couleurs d'Arnold Laven, avec Chuck Connors, Kamala Devi, Ross Martin, Pat Conway. — Un scénario hardi et sans concession sur le drame des Indiens dépossédés, réalisé sans élan ni talent.

*King of the Wild Stallions* (*Le Roi des chevaux sauvages*), film en Scope et en couleurs de R.G. Springsteen, avec George Montgomery, Diane Brewster, Edgar Buchanan. — Cavalcades mal filmées qu'enchaîne un mauvais scénario.

*Merrill's Marauders* (*Les Maraudeurs attaquent*). — Voir note de Jean Wagner, dans ce numéro, page 60.

*The Notorious Landlady* (*L'inquiétante dame en noir*), film de Richard Quine, avec Kim Novak, Jack Lemmon, Fred Astaire, Lionel Jeffries, Estelle Windwood, Maxwell Reed. — La comédie anglaise, telle que les Anglais n'ont jamais pu la réussir. Vaut, par un scénario de Blake Edwards qui oscille savamment entre le drame et la comédie; la mise en scène de Quine et le climat gentiment fantastique qui lui est propre ; l'interprétation d'un Lemmon très au point dont chaque tressaillement des muscles faciaux est une merveille d'efficacité. Ajouter un Fred Astaire adroitement exploité (démarche dansante et parapluie), et une Kim Novak qu'on fait jouer sur trois registres dont deux nous étaient jusqu'ici inconnus.

*The Outsider* (*Le Héros d'Iwo-Jima*), film de Delbert Mann, avec Tony Curtis, Jim Franciscus, Gregory Walcott, Bruce Bennett. — W.B. Huie a voulu faire ici l'envers du *Soldat Slovik* et, au déserteur malgré lui, opposer le héros malgré lui. Malheureusement il a fallu que ce soit le wrong Mann qui réalise ce déjà maladroit scénario que le right aurait peut-être pu sauver.

*Phaedra* (*Phaedra*), film de Jules Dassin, avec Melina Mercouri, Anthony Perkins, Raf Vallone. — Grotesque.

*Pretty Boyd Floyd* (*L'Héritier d'Al Capone*), film de Herbert J. Leder, avec John Ericson, Joan Harvey, Carl York. — Le policier américain de série Z atteint rarement ce degré d'indigence.

*The Roman Spring of Mrs Stone* (*Le Visage du plaisir*). — Voir note de Jean Domarchi, dans ce numéro, page 61.

*Summer and Smoke* (*Eté et fumées*), film en Scope et en couleurs de Peter Glenville, avec Laurence Harvey, Geraldine Page, Rita Moreno, Una Merkel, John McIntire. — Seul Kazan a su endiguer et contrôler les débordements boueux du Tennessee qui, après quelques autres, submergent maintenant Glenville.

*Wild River* (*Le Fleuve sauvage*). — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 43.

X 15 (X 15), film en Scope et en couleurs de Richard Donner, avec Charles Bronson, Brad Dexter, James Gregory. — Apologie de convention des pilotes qui ont permis la création d'un nouveau prototype.

## 9 FILMS ITALIENS

*Divorzio all' italiana* (*Divorce à l'italienne*), film de Pietro Germi, avec Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste. — La gageure est pour la première fois tenue, de montrer le crime récompensé. L'autre aspect de cette gageure était de faire en sorte que soient dénoncées les lois et les mœurs qui donnent naissance à de telles situations. Malheureusement, Germi, à la fois par incapacité et par souci de ne pas casser trop de vitres, s'est permis des facilités qui enlèvent beaucoup de crédibilité à son film. Mastroianni compose fort bien son personnage, tout en sachant fort bien qu'il compose.

*Ercole al centro della terra* (*Hercule contre les vampires*), film en Scope et en couleurs de Mario Bava, avec Reg Park, Christopher Lee, Leonora Ruffo, Ida Galli. — Constamment hideux. On ne peut même pas s'amuser des trucages qui foirent lamentablement. La façon dont Bava plagie sans vergogne notre Vittorio ne fait que mieux apparaître à quel point celui-ci mérite cote et faveurs.

*Il federale* (*Mission ultra-secrète*) film de Luciano Salce, avec Georges Wilson, Ugo Tognazzi, Mireille Granelli, Stefania Sandrelli. — Après l'anglaise et l'allemande, se dessine une école de la guerre à l'italienne, caractérisée par l'exploitation mi-sérieuse, mi-rigolarde de la démagogie néo-réaliste à des fins pseudo-historiques (*La Grande guerre* fut une des premières illustrations du genre). A noter la fréquente et symptomatique apparition du personnage du couard drôle et sympathique, qui permet de jouer sur le tableau de l'antimilitarisme.

*Il giudizio universale* (*Le Jugement dernier*), film de Vittorio de Sica, avec Vittorio Gassmann, Renato Rascel, Fernandel, Georges Rivière, Paolo Stoppa, Anouk Aimée, Melina Mercouri, Silvana Mangano, Lamberto Maggiorani. — Un peu moins mauvais que *Miracle à Milan*, grâce à quelques amusants numéros d'acteur; ceux, notamment, de Jack Palance, Vittorio Gassmann et surtout Alberto Sordi.

*Les Guerilleros,* film de Mario Camerini, avec Vittorio Gassmann, Ernest Borgnine, Bernard Blier, Rosanna Schiaffino, Katy Jurado, Philippe Leroy, Micheline Presle. — Méli-mélo post-garibaldien sur le thème très riche, mais ici massacré, des hors la loi qui deviennent tour à tour bandits, résistants, soldats.

*Io amo, tu ami* (*J'aime, tu aimes*), film en Scope et en couleurs d'Alessandro Blasetti, avec le Trio Marhny, Fattini, Cairoli, le Ballet Mosséiev, etc. — Suite de sketches où le mauvais goût le dispute constamment à la vulgarité. De jolies filles, guère, et mal cadrées.

*Ivan le conquérant,* film en Scope et en couleurs de Primo Zeglio, avec Ed Fury, Elaine Stewart, Roldano Lupi, Furio Meniconi, Gabriele Antonini. — Une certaine unité de ton et des moments de cruauté distinguée qui valent mieux que la réputation ordinaire de Zeglio.

*La ragazza con la valigia* (*La Fille à la valise*). — Voir l'article de Jacques Joly sur le cinéma italien, dans notre numéro 130.

*Romulus et Remus,* film en Scope et en couleurs de Sergio Corbucci et Franco Geraldi, avec Steve Reeves, Gordon Scott, Virna Lisi, Jacques Sernas. — Les scénaristes ont développé avec un certain sens des constantes mythologiques les avatars de la célèbre paire dioscurique, mais la mise en scène, d'une constante platitude, dégage un ennui pesant.

## 2 FILMS ALLEMANDS

*In der Hölle ist noch Platz* (*Trafic d'opium*), film de E.-R. von Theumer, avec Barbara Valentin, Maria Vincent, Herman Nelsen, Paul Glawion. — Un gang de la drogue germano-turc. Lassant.

*Der Teufel spielte Balalaïka* (*Les Révoltés du bagne*), film en Scope de Leopold Lahola, avec Charles Millot, Gotz George, Rudolf Forster. — Des prisonniers allemands s'évadent d'une mine sibérienne. Tout le sel du film réside dans son titre allemand : *Le Diable jouait de la balalaïka.*

## 2 FILMS ANGLAIS

*The Innocents* (*Les Innocents*), film en Scope de Jack Clayton, avec Deborah Kerr, Michaël Redgrave, Megs Jenkins, Peter Wyngarde. — La nouvelle frêle et ambiguë de James, consciencieusement transposée dans le registre du fantastique le plus grossier.

*Satan Never Sleeps* (*Une histoire de Chine*). — Voir note de J.-A. Fieschi, dans ce numéro, page 59.

## 2 FILMS ESPAGNOLS

*Interpol... recherche,* film en Scope et en couleurs de Julio Salvador, avec Colette Ripert, Jose Campos, Marcel Portier, Howard Vernon. — Meurtre à Barcelone.

*Juventud a la intemperie* (*Les Insatisfaits*), film d'Ignacio Quinto, avec Rita Cadillac, Emmanuel Gil. — Destiné à l'exportation, ce film prétentieux a été conçu à l'usage d'un marché réduit à son plus grand et plus commun dénominateur.

## 2 FILMS SOVIETIQUES

*Otchi Dom* (*La Maison natale*), film de Lev Koulidjanov, avec V. Kouznetzova, L. Martchenko, V. Zoubrov. — Célèbre le retour à la terre avec suffisamment de conviction dans la démagogie pour mériter d'être placé un peu au-dessus de *La Maison où je vis.*

*Veter* (*Le Vent*), film d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov, avec Edouard Bredoun, Tamara Loguinova, Ella Lejdiei, Alexandre Demianenko. — Le petit groupe qui traverse la bataille. Bon sujet sur lequel les réalisateurs déversent le déluge des conventions habituelles au jeune cinéma soviétique.

## 1 FILM JAPONAIS

*Hakuja Den* (*La Légende de Mme Paï-Niang*), film d'animation en couleurs de Taiji Yabushita. — Disney inanimé.

## 1 FILM SENEGALAIS

*Liberté I,* film d'Yves Ciampi, avec Maurice Ronet, Corinne Marchand, Nanette Senghor. — Les « Problèmes » des pays décolonisés, abordés avec un didactisme univoque qui sombre dans le ridicule. Un dialogue *fabriqué par des professionnels de la fausse bonne réplique.* La mise en scène habituelle à Yves, mais ici en pis. Le sujet (l'ancien et le nouveau) était pourtant beau, mais Chuck Glover dirait sans doute que l'exploitation ainsi conçue du progrès en constitue aussi la rançon...

# CAHIERS DU CINÉMA

*Revue mensuelle de cinéma*

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●





146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

| Abonnement 6 numéros : | | Abonnement 12 numéros : | |
|---|---|---|---|
| **France, Union Française ....** | **17 NF** | **France, Union Française ....** | **33 NF** |
| **Etranger ................** | **20 NF** | **Etranger ................** | **38 NF** |

**Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).**

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
**146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1962.